Poiésis

33

ISSN 2177-8566

Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 20, Número 33, Jan./Jun. 2019

ISSN 2177-8566

Imagem da capa:
Diagrama MSSA en Transformación. Itinerario de procesos y creaciones con las vecinas y vecinos del Barrio República, Exposición *Haciendo barrio*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.
(conforme aparece no artigo de Soledad García Saavedra nesta edição)

Poiésis

33

ISSN 2177-8566

Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizador do dossiê: Luiz Guilherme Vergara
Volume 20, Número 33, Jul./Dez. 2019
http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 19 - Ingá - Niterói - RJ - CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Arte e Comunicação Social

Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Guto Nóbrega, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção

Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística:
Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira
Estagiários de produção:
Joana Penêdo e Mauricio de Souza Guimarães

Agradecimentos

Almerinda da Silva Lopes
Analu Cunha
Aparecido José Cirillo
André Leal
Barbara Szaniecki
Beatriz Pimenta Velloso
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Daniela Name
Ernesto Neto
Evanthia Tselika
Fábio Tremonte
Felipe Ferreira
Guto Nóbrega
Isabela de Oliveira Barbosa
Isadora de Vilhena Barretto
Joana Penêdo
Jorge Bejarano Barco
Jessica Gogan
Keyna Eleison
Lindomberto Ferreira Alves
Lívia Flores
Lucia Gouvêa Pimentel
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Maria Luisa Luz Távora
Marta Luiza Strambi
Mauricio de Souza Guimarães
Mauricius Martins Farina
Michelle Sommer
Mônica Hoff Gonçalves
Philip Auslander
Rafael Zacca Fernandes
Ricardo Maurício Gonzaga
Sheila Cabo Geraldo
Soledad García Saavedra
Suzana Queiroga
Sylvia Helena Furegatti
Thaiane Moreira de Oliveira
Thiago Grisolia Fernandes
Thiago Spíndola Motta Fernandes

Poiésis é uma publicação online semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: http://www.periodicos.uff.br/poiesis/ © 2019 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[POIÉSIS, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019]

7 EDITORIAL

DOSSIÊ: *Escolas de arte - Devires Floresta: Zonas de confluências antropofágicas*
Organização: Luiz Guilherme Vergara

11 *Apresentação*
Luiz Guilherme Vergara

15 *Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de 'escola' nas escolas de samba*
Jessica Gogan, Daniela Name, Felipe Ferreira

41 *Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar*
Mônica Hoff Gonçalves

55 *O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência*
Rafael Zacca Fernandes

75 *Escola da Floresta | Breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios*
Fábio Tremonte

85 *Os Silva, a floresta*
Analu Cunha

105 *O olho atrapalha*
Ernesto Neto, Luiz Guilherme Vergara

121 *Materiales premonitorios: notas sobre producción cultural, ecología acústica, y tecnologías ancestrales*
Jorge Bejarano Barco

145 *ꕥ (amor em amárico)*
Keyna Eleison, Luiz Guilherme Vergara

169 *O mapa conjunto (ensaio visual)*
Suzana Queiroga

184 *Design-antropofagia: só me interessa o que não é meu*
Barbara Szaniecki

201 *Creative Dialogues Between University of Nicosia Fine Art Students and Strovolos III Residents: A Displaced Housing Estate in Nicosia, Cyprus*
Evanthia Tselika

217 *Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro*
Lívia Flores, Michelle Sommer

237 *A virada da arte pública e a formação do artista contemporâneo*
Luiz Sérgio de Oliveira

257 *Casa de experimentos: preguntas y transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y su integración a la comunidad del Barrio República*
Soledad García Saavedra

277 *Intuição, comunhão e dádiva*
Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara

293 *Pós-fácil - Filosofia Floresta para uma Escola de Arte*
Luiz Guilherme Vergara

PÁGINA DA ARTISTA

323 *Vegetal Reality Shelter, 2019*
Guto Nóbrega

TRADUÇÃO

337 *A performatividade na documentação de performances, de Philip Auslander*
Isabela de Oliveira Barbosa, Luciano Vinhosa, Philip Auslander

ARTIGOS

355 *O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade*
Thiago Grisolia Fernandes

375 *Fotografias do impossível – O limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop*
Isadora de Vilhena Barretto

395 *Homens de bem contra imagens do mal*
Thiago Spíndola Motta Fernandes

413 *Da cidade lúdica aos Domingos da Criação: a constelação Frederico Morais*
André Leal

RESENHAS

437 *Notas inferenciais sobre o encargo e as diretrizes poéticas em O Jardim de Rubiane Maia*
Lindomberto Ferreira Alves

editorial

Editorial

Trazemos para nossos leitores uma nova edição da *Poiésis*, tendo como núcleo o dossiê organizado por Luiz Guilherme Vergara, professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, em torno da questão/título "Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas". Reunindo um conjunto extremamente rico de contribuições, o dossiê avança em direção a um pensar floresta na articulação entre a arte e o mundo, entre arte e sociedade, incluindo, de maneira decisiva, o processo de formação do artista na contemporaneidade. Neste sentido, não podemos deixar de mencionar aqui os colaboradores do dossiê, aproveitando para expressar nossos agradecimentos por seu tempo e pelo interesse de disponibilizar suas pesquisas para os leitores da *Poiésis*: Daniela Name, Felipe Ferreira, Jessica Gogan, Mônica Hoff, Rafael Zacca, Fabio Tremonte, Analu Cunha, Ernesto Neto, Jorge Barco, Keyna Eleison, Suzana Queiroga, Barbara Szaniecki, Evanthia Tselika, Livia Flores, Michelle Sommer, Luiz Sérgio de Oliveira e Soledad García Saavedra. Na parte final do dossiê, uma conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara – *Intuição, comunhão e dádiva* – em torno de dois tópicos recorrentes nos encontros entre os dois Guilhermes: infinito e dádiva.

A Página do Artista traz uma contribuição precisa de Guto Nóbrega, em uma poesia, criada "com base em sons e imagens da natureza e na interação com plantas", que articula arte, floresta e tecnologia. A partir de uma experiência na Amazônia junto ao programa de residência artística na Reserva Florestal Adolpho Ducke, o artista criou para a *Poiésis* a obra *Vegetal Realty Shelter* (2019).

Na sequência da edição, temos a tradução realizada por Isabela de Oliveira Barbosa e por Luciano Vinhosa e intitulada *A performatividade na documentação de performances*, do original de Philip Auslander, no qual o autor investiga "o limiar entre a performance e sua documentação". O texto foi publicado originalmente na PAJ: A Journal of Performance and Art (setembro de 2006) com o título The *Performativity of Performance Documentation*.

Na seção dos Artigos, temos as contribuições importantes de quatro pesquisadores em um pleno vigor investigativo: Thiago Grisolia Fernandes (*O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade*), Isadora de Vilhena Barretto (*Fotografias do impossível – O limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop*), Thiago Spíndola Motta Fernandes (*Homens de bem contra imagens do mal*) e André Leal (*Da cidade lúdica aos Domingos da Criação: a constelação Frederico Morais*).

Fechando a edição 33 da *Poiésis*, temos a seção Resenhas com a contribuição de Lindomberto Ferreira Alves, intitulada *Notas inferenciais sobre o encargo e as diretrizes poéticas em O Jardim de Rubiane Maia*, na qual o autor analisa a performance *O Jardim* da artista Rubiane Maia, conforme apresentada no projeto "Oito performances", da exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, realizada no Sesc Pompeia, São Paulo, entre março e maio de 2015. Na análise, Lindomberto Alves articula questões e elaborações que se mantêm atuais para os estudos da performance.

Por último, atendendo à indicação do Professor Luiz Guilherme Vergara, o registro de que dedicamos esta edição da *Poiésis* a Guilherme Vaz. Nossos agradecimentos – sinceros e especiais – a todos e a todas que colaboraram com a *Poiésis* 33.

Os Editores

dossiê . escolas de arte - devires floresta: zonas de confluências antropofágicas (luiz guilherme vergara, org.)

Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas

Apenas brasileiros de nossa época. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Experimentais. Poetas... Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos... A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

- Oswald de Andrade (Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18/3/1924)

Este dossiê se dirige @s agentes – pesquisador@s, curadores, artistas e educador@s – que atuam e refletem sobre as mudanças em jogo no sentido público da arte, que por sua vez se desloca de sua própria centralidade para dar lugar e ser participante da virada social para além de sua desmaterialização enquanto objeto-estético, mas para um acontecer solidário e multissensorial. Enquanto isso, as escolas públicas, com ou sem arte, se alinham com as lutas emergenciais voltadas à resistência e aos ativismos coletivos, movimentos sociais contra os impactos políticos, econômicos e ambientais dos regimes neoliberais. Daí, o que se aborda aqui como "devir floresta" sem dúvida remete à antropofagia utópica e poética de Oswald de Andrade, mas não apenas como um mito ou *pathos*, mas como ativação de confluências de opostos que atravessam a história do Brasil.

Em especial, é nas ruas, escolas e universidades públicas (de educação para artistas e cidadãos não artistas) também frágeis e precárias, que mesmo operando entre gaiolas de pedagogias de controle funcionalista e estéticas ainda individualistas e colonizadoras, que as asas de invenções e rupturas epistêmicas enunciam e conclamam para posicionamentos pragmáticos de marchas decoloniais das utopias antropofágicas inacabadas.

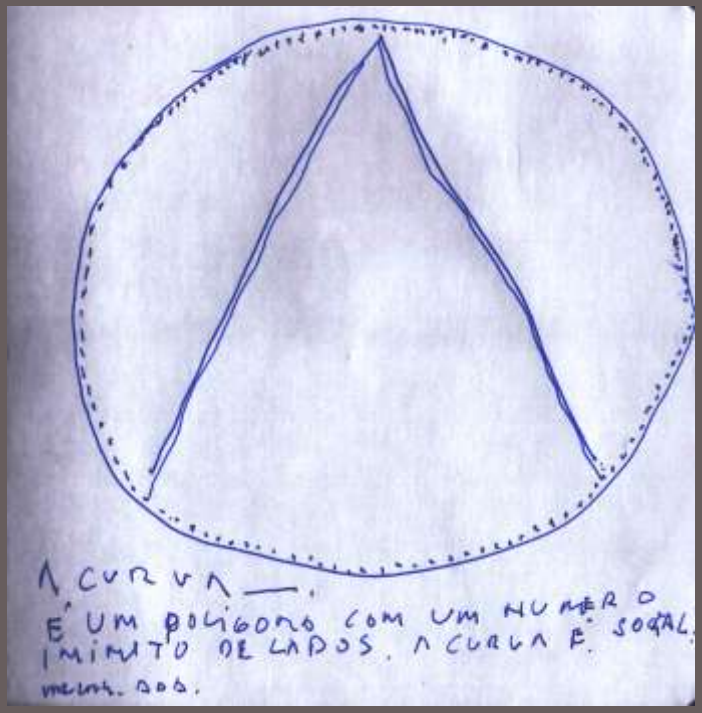
Agradecemos a especial colaboração de vári@s artistas, pesquisador@s e praticantes de viradas estéticas, éticas e políticas da arte e educação. Em especial a Luiz Sérgio de Oliveira e ao grupo de pesquisa Interfluxos Experimentais Contemporâneos Arte e Sociedade (Daniela Moreira, Gabriela Bandeira, Rebeca Machado e Nathalia Christine da Silva), que não mediram esforços para realizar e transcrever as entrevistas reunidas neste dossiê. Tem-se como zonas de confluências antropofágicas um interesse de articular, através de diferentes vozes e experiências, o devir floresta que desafia a formação e a educação não apenas de artistas, mas os agenciamentos de resistência e transformação social. Na verdade, não existe uma ordem e categorias *a priori* para estes artigos, mas, na medida em que eles foram sendo recolhidos e relidos, percebem-se ressonâncias e sinergias proximais, assim como emaranhamentos e conexões imprevisíveis. Dessa maneira, um primeiro engajamento e deslocamento de zonas de conforto artístico-pedagógico é reunido como fundamentos de emancipação política e poética das *Escolas de Floresta e Samba – Deixa Falar – Educação Radical*. Reúnem-se a genealogia da escola de samba com representantes de uma nova geração pautada pelo agir de encontros de exercícios experimentais de escutas e estados poéticos de subversão e contrapedagogias no diálogo entre Daniela Name, Felipe Ferreira e Jessica Gogan, e nos artigos de Monica Hoff, Rafael Zacca e Fabio Tremonte. Os *colapsos civilizatórios e florestas multissensoriais* são mobilizadores de práticas artísticas, investigações ancestrais, espirituais e geopoéticas nos trânsitos e viagens de Analu Cunha, Ernesto Neto, Guilherme Vaz (especial homenagem), Jorge Barco, Keyna Eleison e Suzana Queiroga. As *Escolas-Florestas de Arte Pública - Outramentos marginais* trazem pragmatismos antropofágicos tanto para as instituições acadêmicas quanto para museus de solidariedade onde a educação e a formação do artista alinham

experiências e visões instituintes de outros imaginários marginais – extra-muros e gaiolas, da Barbara Szaniecki, Evanthia Tselika, Livia Flores e Michelle Sommer, Luiz Sérgio de Oliveira e Soledad García Saavedra.

Em todas essas percepções têm-se em comum o reconhecimento de colapsos civilizatórios, o contato com zonas de desconforto ou fronteiras onde o que foi construído por um sistema de valores colonizadores é desmascarado para que se liberem em novas formas de energia e necessidade vital da arte. A arte que então foi pautada pela centralidade do olhar é igualmente questionada – "o olho atrapalha", diz Ernesto Neto. São várias estruturas e pedagogias de ordem e controle que estão sendo transformadas não mais como totens ou templos, mas em plataformas mobilizadoras de reconfigurações de táticas adversas de agir coletivo, contrapedagogias incivilizatórias de escutas dialogais colaborativas.

Nesta escavação entre vozes e entre-vistas, uma arqueologia de futuros inacabados foi sendo também constituída como filosofia floresta para uma escola de arte pública. Entrelaçamentos e Outramentos Incivilizatórios aproximaram as especulações filosóficas do Infinito e Dádiva de Guilherme Vaz, não apenas ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, mas também a Hélio Oiticica, Benedito Nunes e Graça Aranha por um sentido de "alegria cósmica" que nos une como intuição e comunhão diante os colapsos e deslitígio do universo. Devolver a terra à terra, correr para a savana como obra-gênese ainda em processo de nós-outros desterrados nos tristes trópicos, aprendizes e inventores de uma pedagogia da imanência do inacabamento utópico.

Luiz Guilherme Vergara



Guilherme Vaz, *A curva é social.*

Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de 'escola' nas escolas de samba

Deixa Falar: From the Pioneers to Apotheosis, a Dialogue on the Meanings of 'School' in the Samba Schools

Deixa Falar: de los pioneros a la Apoteosis, un diálogo sobre los sentidos de 'escuela' en las escuelas de Samba

Jessica Gogan[*] (mediadora), Daniela Name[**], Felipe Ferreira[***]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.15-40

RESUMO: Por que "escola" de samba? Por que esta conjunção? De onde isso surgiu? Do jogo poético de Oswald de Andrade no *Manifesto Pau Brasil* entre "floresta" e "escola"? De um desejo de subversão ou aceitação? De Deixa Falar, atribuído com a primeira escola de samba inaugurada em 1928, até o desfile premiado de Escola de Mangueira em 2019, esta conversa explora algumas narrativas desta história e a potência dos sentidos da noção "escola" em relação às escolas de samba, ao Carnaval e a práticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: escola; samba; carnaval; arte contemporânea; antropofagia

* Jessica Gogan é pesquisadora e diretora do Instituto MESA. Doutora em História da Arte, Universidade de Pittsburgh Estados Unidos, é bolsista pós-doutoral PNPD/CAPES no PPGCA-UFF. E-mail: jessgogan@gmail.com .
** Daniela Name é curadora e crítica de arte. Mestre em História e Crítica da Arte, é doutora em Comunicação e Cultura, ambos pela UFRJ. Foi jurada no quesito Enredo pelo Grupo de Acesso. E-mail: daniname@gmail.com.
*** Felipe Ferreira é coordenador do Centro da Referência do Carnaval e professor do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro. E-mail: felipeferreira@pobox.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5023-5479

ABSTRACT: Why “school” of samba? Why this conjunction? Where did it come from? From the poetic play of “forest” and “school” at the heart of the poet Oswald de Andrade 1924 *Brazilwood Manifesto*? From a subversive desire or one of acceptance? From Deixa Falar [Let us Speak], attributed as being the first school of samba inaugurated in 1928 to the award-winning parade of Escola de Mangueira in 2019, this conversation explores various historical narratives and meanings of the notion of “school” in relation to samba schools, Carnival and contemporary practice.

KEYWORDS: school; samba; carnival; contemporary art; anthropophagy

RESUMEN: ¿Por qué "escuela" de samba? ¿Por qué esta conjunción? ¿De dónde surgió? ¿Del juego poético de Oswald de Andrade en el *Manifiesto Pau Brasil* entre "bosque" y "escuela"? ¿De un deseo de subversión o aceptación? En el año de 1928 hasta el desfile premiado de Escuela de Mangueira en 2019, esta conversación explora algunas narrativas de esta historia y la potencia de los sentidos de la noción "escuela" en relación a las escuelas de samba. De Deixa Falar, atribuido con la primera escuela de samba inaugurada en 1928, hasta el desfile premiado de Escuela de Mangueira en 2019, al Carnaval ya las prácticas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: escuela; samba; carnaval; arte contemporánea; antropofagia

Como citar: GOGAN, Jessica; NAME, Daniela; FERREIRA, Felipe. Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de ‘escola’ nas escolas de samba. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 15-40, jan. /jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.15-40

Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de 'escola' nas escolas de samba

Jessica Gogan: Fico muito feliz de termos esta conversa. É um privilégio dialogar com pessoas tão conhecedoras e apaixonadas por Carnaval e arte. Há muito tempo, tenho estado curiosa sobre a noção de "escola de samba". A curiosidade ressurgiu a partir da minha pesquisa de doutorado, na qual uma parte explora as práticas recentes, sejam artísticas, curatoriais ou pedagógicas, de criar escolas, não como algo complementar ou como um espaço onde você vai aprender sobre a arte, mas como proposta central, um fazer-escola como um ato de fazer arte em si. Este "fazer" vem junto com um interesse crescente nas histórias de escolas experimentais, não somente na arte, mas outros modelos de escola além da educação formal, por exemplo, as escolas anarquistas. Neste resgate, vibram também ressonâncias dos contextos subterrâneos, tais como os legados pós-neoconcretos ou das pedagogias alternativas dos anos 1960 e 70, igualmente impulsionados por um abrir-se ao outro; e como Paulo Freire dizia, uma leitura do mundo antes da palavra. Ali podemos imaginar outros modelos de escola? Não orientados pela sala de aula, mas por uma sensibilidade permeada, como o que Hélio Oiticica notava em relação às práticas artísticas experimentais pelo sentido de "construtividade". Como observa o artista Ricardo Basbaum na análise da linha orgânica de Lygia Clark, isto opera como uma construção ganhando progressivamente "espessura" que envolve mais e mais espaços, questões, elementos e conceitos, tornando-se uma "membrana". (BASBAUM, 2006, p. 99)

Fig. 1 – Desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, carnaval de 2019, Rio de Janeiro. (Fonte: Foto de divulgação / Mangueira)

Então seria possível uma escola como "membrana" que vai ampliando e adensando subjetividades, possibilidades, encontros como uma forma potente de aprendizagem social?

Mas, é claro, temos toda a rigidez dos sistemas de poder, capital, tradição etc. que desafiam esta potência. Tem uma frase conhecida de Rubem Alves que captura este tensionamento: "Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas". (ALVES, 2002, p. 29-32). Então, refletindo especificamente no contexto brasileiro, achei que poderia ser interessante explorar as histórias e potencialidades da "escola de samba" tanto no contexto do Carnaval quanto em seu diálogo com o mundo. Por que escola de samba? Por que esta conjunção? De onde isso surgiu? Será que é uma espécie de jogo de contradição, tais como Oswald de Andrade coloca no *Manifesto Pau Brasil* (1924) de uma poética de "floresta" e "escola"? Será uma aposta em um outro tipo de educação *in situ*, fora da sala da aula? Existem várias versões desta história, mas o que aparece mais frequentemente é que a primeira "escola" nomeada como "escola de samba", ainda em 1928, foi o bloco de samba *Deixa Falar*[1]. Nesta história, o bloco ensaiava perto da escola normal de professores no bairro do Estácio, o que deu ao músico e cofundador da escola, Ismael Silva, a ideia de batizar o bloco como escola de samba[2]. Curiosamente esta subversão histórica acontece logo depois o lançamento do *Manifesto Antropofágico* em 1928. Mera coincidência, talvez, mas é, no entanto, uma sinergia interessante de que o "Carnaval no Rio... Pau-Brasil... Bárbaro e nosso" inauguraria seu próprio gesto antropofágico, optando por se chamar de escola e invertendo as "normas" europeias da formação de professores, concomitantemente ao lançamento do manifesto do poeta. Gostaria de ouvir suas perspectivas. O que vocês acham desta história de Deixa Falar e a potencialidade de uma escola de samba com uma escola? Seria uma gaiola ou com asas?

Felipe Ferreira: Queria discutir um pouco isso; na verdade, acho que existe um conceito que foi se estabelecendo posteriormente a essa ideia da escola de samba como escola, em seu sentido amplo, ou seja, como lugar onde se ensina e aprende. Quando se estabelece este conceito para os grupos carnavalescos que vão se definir como escola de samba, o que eles realmente estão querendo é ser aceitos pela sociedade. Eles não se colocam

exatamente como escolas, no sentido tradicional, mesmo se levarmos em conta a comparação com a escola normal, narrada por Ismael Silva, que é, na verdade uma espécie de lenda que ele vai criar, um discurso, vale notar, estabelecido muitos anos depois, nos anos 1970. É nesse momento que Ismael vai contar a história, imaginando uma organização ideal que vai soar bem para aquele momento de expansão e de aceitação total das escolas de samba. O termo escola, neste momento, é menos o que a gente entende como escola e mais uma forma desses grupos se sentirem aceitos pela sociedade. Lembro que a palavra escola é sempre muito positiva; um grupo de pessoas que faz samba era sempre visto, nesses anos 1920, como um problema. O que são esses tais sambistas, nos anos 1930? Não se sabe bem. Alguns deles são aceitos, o termo samba já está sendo difundido, mas o sambista é sempre olhado com certa desconfiança. Então, um grupo que toca samba, que se manifesta, que se reúne para tocar samba vai atrair certa desconfiança. Quando este grupo se autodenomina escola, essa é uma teoria minha, na verdade, ele já cria certo olhar positivo da sociedade. É uma escola! Ninguém vai falar mal de uma escola. O termo escola que não significa escola, mas vai servir para que estes grupos sejam aceitos na sociedade. Aos poucos, ao se perceber, ao se ouvir o termo escola, a sociedade e os próprios grupos e pessoas que se organizam em torno daquele grupo carnavalesco, vão se autoalimentando dessa ideia e vão começando a pensar, a se perceber, como um espaço de troca de saberes, informações, enquanto que outros grupos, como os blocos, os ranchos, os cordões ou as sociedades não têm esse, vamos dizer, guarda-chuva conceitual. Então é interessante pensar como este termo vai ser determinante para a própria constituição da organização daqueles grupos que vão se inspirar na ideia de escola e vão começar a se ver como espaço de troca.

Daniela Name: Concordo e acho que tem um outro acontecimento que colabora com isso que Felipe está dizendo: o momento em que as escolas começam a desfilar, que se deu anos depois; quem começou a organizar o desfile como nós conhecemos hoje foi o Paulo da Portela, que começou a fazer as pastoras andarem como se fosse uma procissão e aí acontece o primeiro desfile patrocinado pela prefeitura, na hoje Avenida Presidente Vargas, e assim nascia o cortejo. Essa competição que o cortejo vai estabelecer acaba fazen-

do, talvez acelerando o processo dessa profecia a que Felipe se refere e eu acho muito interessante a gente pensar em dois momentos: O Estácio, que já neste momento no fim dos anos 1920, com o Ismael, com a Deixa Falar e o que estava antes na Cidade Nova, que a gente tem as casas das tias, o choro que era um pouco mais bem visto sendo tocado na sala de entrada e o samba "relegado" ao quintal, porque ele não era tão bem visto; o Pixinguinha transitando entre os dois cômodos, recebendo na sala de estar e indo… Mas a gente tem que lembrar que músicos, como o João da Baiana, tinham que ter às vezes os políticos – acho que foi o Pinheiro Machado, já não sei mais – que autografou o pandeiro do João da Baiana para que ele não fosse preso por fazer samba. Então, a gente tem um pouco antes desse momento da escola de samba, que é um momento de um estabelecimento do samba, do encontro da percussão e do canto negros com uma organização musical, de partitura branca na Cidade Nova, que recebia esse nome – é bom fazer essa elipse também – porque era o lugar dos que não cabiam na cidade antiga. A Cidade Nova era onde ia morar quem não cabia na cidade velha, então negros, judeus, ciganos. Então esse samba da Cidade Nova ainda é um samba maldito quando o Ismael faz a profecia – isso que o Felipe falou é muito legal – ele está tentando dar um novo destino a essa música perseguida, esse ritmo perseguido. E é curioso que no mesmo momento a gente tem Noel Rosa, que é um músico branco, mas do morro que frequentava o morro, com uma formação de classe média-baixa que vai dizer "Fazer o samba como se faz no Colégio." E vai citar situações de matemática em alguns versos. Então, quer dizer, vai trazer algumas situações do ensino para os sambas. É muito curioso o que você está propondo para gente, porque acho que essa virada para os anos 30 com o Ismael, com a Deixa Falar, com o nome escola de samba, com o Noel, que é fundamental também para organizar o samba como a gente conhece hoje, e com os cortejos, a gente tem essa profecia virando verdade. Com os cortejos a gente vai ter de fato a escola de samba e o samba se tornando uma escola, porque ela passa a ter que cumprir quesitos e cada um desses quesitos, que seriam gaiolas, passam a ser asas também porque passa a formar pessoas para aquelas modalidades artísticas. Ser passista, ser instrumentista, ser compositor e cada escola com a sua escola de fato, com seu DNA, com seu instrumento de ênfase. Há uma controvérsia em relação a isso, mas há uma corrente que diz que o instrumento que é en-

fático em uma bateria tem a ver com o Orixá que abençoa, que é Orixá de Cabeça daquela escola. Então, por exemplo, o Império Serrano seria o Agogô, que é um instrumento metálico não apenas pela origem da escola que está ligada ao Jongo e ao Quilombo que existe em Madureira, que é o Quilombo da Serrinha, mas também a Ogum, que é o Orixá ferreiro, o padroeiro da escola. Há gente que não compactua com essa corrente, mas existe uma corrente que diz isso. Então, tem toda uma situação do desfile a cada ano, talvez por ser uma espécie de encarnação dessa vocação. Há cada ano, quando uma escola desfila, ela traz em si uma nova possibilidade, mas também o que você falou da linha orgânica, que eu achei muito bonito, um adensamento de subjetividades, porque a cada vez que uma escola desfila ela não está desfilando somente aquele ano, ela está desfilando uma memória que está em sua bateria, que está em sua porta-bandeira, que está em seu pavilhão, que está na relação daquele enredo com os enredos passados dela própria ou de outras agremiações que ela possa evocar de alguma forma. Enfim, é isso.

Jessica Gogan: Acho interessante esse desejo de uma aceitação da sociedade através do uso da palavra/conceito "escola". Também vejo nisso uma subversão se formalizando como escola, com um endereço, como algo oficial que ganha certo respeito e que, ao mesmo tempo, oferece uma proteção para que, digamos, algo fora da lei ou mais experimental possa acontecer ao lado. No início de século XX, vários modelos de educação alternativa romperam com a tradição. No contexto do movimento negro, "nasce a convicção de fazer algo pela educação dos negros sem esperar muito do poder estatal (GONÇALVES; SILVA, 2000, p. 146) Era comum o uso de "diferentes esferas de sociabilidade como clubes, irmandades, associações, espaços religiosos que também funcionavam como espaços educativos". (POMBA, 2018)[3] Outras sinergias incluíam as escolas anarquistas que tiveram uma presença importante no Brasil entre 1885-1925, influenciadas pelos imigrantes europeus e vinculadas ao movimento trabalhista e também às universidades livres, onde tinham o interesse em trazer o conhecimento popular para o centro de aprendizagem e radicalizar a prática de extensão da universidade. É claro, tem-se ainda a Escola Nova (1927-1935). Neste período, como nota a educadora Ana Mae Barbosa, nunca houve tanto foco nacional sobre a educação. Vejo nisso uma série de sincronicidades

que merece mais pesquisa. Mas podemos dizer, então, que talvez estas potencialidades de "escola" estivessem no ar. O próprio nome Deixa Falar promove uma compreensão da "escola" não como um lugar de escuta passiva, mas de falar ativo.

Felipe Ferreira: Esse nome Deixa Falar é interessante porque ele tem uma dupla leitura. Deixa falar como "permita que as pessoas falem", por um lado, e deixa falar no sentido de "pode falar de mim à vontade, que não estou nem aí". Até acredito que o nome Deixa Falar na época significava mais "Você pode falar à vontade que eu vou continuar passando".

Mas o que é interessante ressaltar é que essa ideia de "cultura popular", de "cultura carnavalesca" como espaço pedagógico, de um espaço em que vai se aprender alguma coisa já existia antes das escolas de samba. Vai existir com os ranchos que eram os grandes grupos populares do carnaval no começo do século XX, nos primeiros vinte anos do século XX, antes das escolas de samba. Esse grupo, esses ranchos, muitas vezes eram chamados de escolas ou universidades. Alguns ranchos eram tão desenvolvidos, tão espetaculares em suas apresentações, que eram chamados de ranchos-escolas ou de ranchos-universidades, muito a partir do enredo que eles apresentavam, narrativas muito bem elaboradas, buscando referências na literatura, nas óperas ou em acontecimentos históricos. Mas este termo rancho-escola ou rancho-universidade vai ser apropriado pelas escolas de samba. É interessante perceber que a ideia já estava no ar e elas souberam captar isso, incluindo no seu próprio nome. Essa nomeação é muito importante para entender a escola de samba. Vale notar que ninguém sabe dizer exatamente quando é que aparece este termo. Quando vamos pesquisar nos jornais, percebemos que o termo escola de samba aparece de um ano para o outro. Em 1930, o termo é praticamente inexistente. É a partir 1932, quando começam a se organizar as disputas entre os grupos de samba, que o termo se cristaliza, o que significa que a palavra já estava na cabeça de todo mundo.

Daniela Name: No imaginário...

Felipe Ferreira: É um termo que, quando aparece, prescinde de explicação. Na primeira vez em que aparece o termo "escola de samba", o jornal não acha necessário explicar o

que que é aquilo. A explicação para o surgimento do termo escola de samba é muito posterior. Essa narrativa, essa mitologia narrada por Ismael Silva foi construída 50 anos depois para explicar aquele movimento, um mito de origem espetacular juntando uma escola normal e um grupo de sambistas em uma construção narrativa sofisticada e popular. Entender isso é bem importante para se poder pensar a escola de samba como uma escola no sentido amplo.

Eu só queria acrescentar que a gente não romantiza as escolas de samba. Elas são sim asas, mas elas também são gaiolas, sabemos bem.

Daniela Name: Sim, acho legal se pensar sobre os ranchos. Ranchos como o Ameno Resedá, que tinha enredos enlouquecidamente pesquisados, muito sofisticados, divididos por segmentos. Já era uma estrutura de enredo muito parecida com a que a gente tem hoje. E aí, eu acho que é importante a gente destacar justamente isso: esse elemento que hoje é um quesito, mas que talvez seja o coração mesmo de um princípio de uma escola sem escola. O enredo a cada ano conta uma história na avenida. O enredo é o livro que essa escola constrói e desconstrói na avenida, desconstrói no sentido descortinar. Ela constrói ao longo do ano e descortina na avenida em segmentos de cada carro (alegórico). Cada carro é a abertura de um segmento. Atrás do carro, cada ala vai ser um parágrafo deste capítulo, e cada fantasia, uma espécie de frase desse capítulo. Isso é muito interessante, porque essa característica de escola, o lado transgressor e, às vezes, também o lado gaiola são denunciados quando este quesito vai mal. O enredo, coração de uma escola, é o que uma escola pode falar, pode contar na avenida. A escola vai mal quando a capacidade que ela tem de narrar vai mal. O desfile está apoiado, obviamente, no samba; porque as escolas são de samba. E aí, quando uma escola abre mão de cantar samba... Fica complexo, como ocorreu, este ano, com o Império Serrano (foi castigado, graças a Deus). Quando a escola abre mão de cantar samba, ela cria um problema, mas, neste caso específico, já que eu o citei, gerou um impacto ainda maior na capacidade narrativa da escola. O Império desfilou com uma canção muito bela, mas que não oferecia uma capacidade de desenvolvimento de história[4]. Até poderia oferecer, mas a escola não

conseguiu; não houve salto de narração. E, quando a escola fica muda, acabou-se a potência: ela vira gaiola.

Uma escola de samba é um enredo sambado, é a história sambada. A gente percebe quando existe um autoritarismo, um patrocínio amordaçador, uma disputa. Esse ano, a gente viu este problema em uma escola muito importante e que tem uma comunidade extremamente ativa, que é a Beija-Flor, sofrer com isso. A gente usa esse termo sobre uma escola, diz que ela "tem muito chão". A Beija-Flor é uma escola com muito chão, com muita participação de seus componentes, um envolvimento real da comunidade na disputa. A escola está passando por uma transição de comando e isso afetou sua capacidade narrativa de uma forma que eu nem sou capaz de avaliar profundamente, porque não cubro carnaval como repórter. Mas ficou claro que havia um problema. Uma escola que sempre vai bem e que não conseguiu falar, não conseguiu contar uma história. É esse encantamento narrativo, que se faz ano após ano, que mantém os desfiles e que mantém as escolas.

Felipe Ferreira: Vale lembrar que o enredo é um importante definidor dessa forma de carnaval que são as escolas de samba, passando a ser um modelo para outras manifestações da cultura popular. A gente até brinca que aqui, no Rio de Janeiro, tudo acaba tendo enredo. É essa ideia do enredo, da história, de alguma coisa que se quer contar que, talvez, seja o grande valor da escola de samba. A escola de samba se propõe a narrar alguma coisa. Inicialmente, temos uma narrativa, digamos, mais "clássica", dentro do institucionalizado. Com o passar dos anos, essa maneira que a escola vai contar o seu enredo vai se rompendo. O que aconteceu esse ano com a Mangueira foi, de certo modo, um exemplo disso. As escolas, durante muito tempo, contaram a história oficial, clássica, e isso era o que definia uma escola de samba. Escolas de samba eram aqueles grupos que contam a história oficial. Existia até uma lenda, que não era exatamente verdade, que elas eram obrigadas a isso. Na verdade, elas se auto-obrigaram a isso, uma regra que elas mesmas inventaram, não foi uma regra imposta de fora. Esse ano, o enredo da Mangueira foi o contrário disso tudo. Fica claro como é importante para uma escola se pensar a partir do enredo.

Daniela Name: Essa importância ficou clara nos desfiles da Mangueira deste ano e no desfile da Tuiuti no ano passado. Na Mangueira, acho que a sincronicidade com o momento histórico que atravessamos foi ainda maior e tornou ainda mais radical a própria proposta. Mas acho que esses dois desfiles, juntamente com o aparecimento da dupla (Gabriel) Haddad e (Leonardo) Bora no acesso com a Cubango, trazem de novo o enredo para um centro de discussão. Nas últimas duas décadas, vimos desfiles muito ligados ao aspecto mais claramente econômico, buscando impacto visual, a novidade, ao que uma escola vai apresentar como surpresa, efeito especial. A cabeça do carro alegórico vai mexer? A Águia da Portela vai fazer o quê? Quando a Águia não faz nada, as pessoas dizem: "Ah, fiquei decepcionado". Sempre se espera uma novidade visual, algo no aspecto plástico do desfile. E o enredo, a história que a escola pode contar fica em segundo plano. Não por acaso, a Beija-Flor conseguiu ser vice-campeã com o enredo "Cavalo Manga-Larga Marchador"... Um samba que dava vontade de morrer, apesar do Neguinho (da Beija-Flor) ser aquela maravilha de intérprete que é. A Grande Rio desfilou um enredo que era patrocinado pela Nestlé, vazio, e voltou no desfile das campeãs. O quesito enredo, esse aspecto da história a ser contada, estava meio jogado para escanteio. Quando o [carnavalesco] Leandro Vieira, e aí eu vou pegar o arco mais radical da Mangueira deste ano, se propõe a fazer um enredo sobre as histórias que a história não conta, quase faz uma metalinguagem da própria escola de samba. É quase uma comprovação de sua proposta, Jessica, para o início desta conversa. Como se a Mangueira dissesse: "Deixa falar!" Ou: "Nós vamos contar quem foi Luiza Mahin, vamos colocar Caxias como um sanguinário". Quando a gente pensa em enredo, é possível comparar esse personagem, Caxias, em dois momentos: no desfile que derrota "Ratos e urubus", em 1989 – "Liberdade, liberdade abre as asas sobre nós", da Imperatriz Leopoldinense, em que Max Lopes foi o carnavalesco. Na Imperatriz, Caxias vinha em um carro diagonal, era um herói fálico. Trinta anos depois, no desfile da Mangueira, esse Caxias pisoteia os corpos ensanguentados das pessoas que ele assassinou na Guerra do Paraguai e em outros conflitos. Existe aí uma virada narrativa que é muito interessante. E existe uma dobra realizada pelo Leandro, um diálogo com outros momentos de enredos transgressores. Nesse aspecto, uma pessoa que é muito importante de destacar é o Fernando Pamplona. Ele é um marco nos anos 1960,

trinta anos depois de as escolas existirem como a gente conhece. Pamplona foi carnavalesco no Salgueiro no primeiro momento em que uma escola de samba se debruçou sobre heróis e personagens negros em seus enredos. Isso é um marco. Então, é isso: esse quesito é um dos corações do desfile, porque é como se a escola tivesse dois corações: o samba e o enredo. Um desses corações está sempre se reinventando e tem bons momentos, como a Mangueira este ano ou a Tuiuti no ano passado; e maus momentos, como o "Cavalo Manga-Larga Marchador" ou "Alimentos", que era o enredo Nestlé na Grande Rio.

Felipe Ferreira: Bom, eu acho que essa questão do enredo é básica para a gente entender as escolas e acho que é interessante argumentar sobre o que a Daniela falou. Existem enredos que são revolucionários, mas que não se expressam, necessariamente, de uma forma revolucionária, ou enredos que têm uma expressão revolucionária, mas que são enredos reiterativos. Eu quero chegar no carnavalesco Paulo Barros que tem toda uma revolução visual, estética, performática do carnaval, mas geralmente acopladas a enredos reiterativos. Ou seja, o fato de o enredo ser reiterativo não tem uma resposta igualmente reiterativa da expressão visual. A gente vai ver, por exemplo, homem voando, a gente vai ver gente descendo de moto do carro alegórico.

Daniela Name: Motoqueiro Fantasma!

Felipe Ferreira: Durante algum tempo isso teve um valor em si, refletindo não uma forma de pensar, não em uma estrutura de narrativa, mas refletindo a experiência pela experiência. Quero deixar claro aqui que isso também tem o seu valor, que não estou tirando o valor disso.

Daniela Name: Quase como romper com o plano na pintura...

Felipe Ferreira: ...pela experiência.

Daniela Name: Paulo Barros explodiu de alguma maneira com a superfície e os limites dos carros alegóricos, e isso tem muito valor. Quando ele anima de fato o carro alegórico e

quando ele possibilita que as coisas saiam do carro alegórico para a pista, de alguma maneira subverte uma lógica de uma maneira muito interessante. O problema é que o enredo, no caso dele, não acompanhou isso.

Felipe Ferreira: Em alguns momentos, o enredo até desfaz essa revolução estética. Muitas vezes, o enredo dele é algo que reafirma velhos valores. Nós tivemos o enredo sobre o medo que reafirmava valores tradicionais; não era um enredo que rompesse com a ideia de medo, que discutisse a ideia do medo, mas que reafirmava: nós temos medo disso, nós temos medo daquilo, nós não temos medo daquilo outro.

Daniela Name: Seus desfiles têm aquela velha contagem cronológica: um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Paulo Barros não embaralha, como o Leandro fez na Mangueira, um desfile que contou algo como "um, cinco, sete, treze". Quer dizer, Barros não subverte a lógica narrativa. Este ano, o desfile dele na Viradouro foi uma coisa belíssima, riquíssima. Você olhava os carros isoladamente você falava "Ah, que lindo! Que bonito!" Mas aí você pensava, em segundo momento: Qual é este enredo? Eu não tinha resposta.

Felipe Ferreira: Isso é o quê? Isso que está se mostrando aí está contando o quê para mim?

Daniela Name: Um carro com a Bela e a Fera, outro carro com A Rainha de Copas, aliás uma figura belíssima, mas aquela criada pelo Tim Burton, portanto figuras que são imagens diretamente importadas do cinema e da Disney. Paulo Barros me incomoda, particularmente, por essa ambiguidade de que o Felipe fala. Ao mesmo tempo em que ele é visualmente subversivo, porque representou uma coisa importante de ruptura nesse aspecto, por outro lado não usou essa transgressão plástica para reafirmar sua própria assinatura estética. Ele ainda importa imagens muito diretamente de outras fontes. Não cria um universo visual. O enredo tem a Rainha de Copas, então por que não fazer sua própria Rainha de Copas, ao invés de pegar a Rainha de Copas diretamente do Tim Burton? O enredo tem a Bela e a Fera, uma história que existe muito antes da Disney. Quer usar a Be-

la e a Fera como ícones? Por que não redesenhar a Bela e a Fera? Não há nenhum problema em citar a Bela e a Fera. E aí a gente pensa em uma carnavalesca com "C" maiúsculo: Rosa Magalhães. Em 2005, ela fez um enredo na Imperatriz que era sobre Hans Christian Andersen. Foi um ano em que a Imperatriz, que não é a minha escola favorita em termos de ala de compositores, fez um samba que conseguiu rimar Hans Christian Andersen com alguma coisa, e ficou uma rima belíssima, com a palavra "além". Era lindo o samba. A Rosa pegou todas aquelas histórias – o cisne de O Patinho Feio, o Soldadinho de Chumbo, a Bailarina...e, para amarrar o enredo, fez Monteiro Lobato convidar Hans Christian Andersen para o Brasil. Fez isso com um desfile mais para o tradicional, que é o estilo da Rosa, mas, dentro de seu perfil, ela gira tudo, enfia o dedo, sempre mergulha fundo. Pesquisa até a minúcia, o detalhe. Rosa faz uma tradição vertiginosa, uma tradição em que ela redesenha e assina, reinventa os personagens universais com seu estilo.

Felipe Ferreira: Eram os personagens dos contos de fadas revistos pela ótica da escola de samba, pela ótica do carnaval. Era uma coisa linda, que se referenciava aos personagens, mas que ao mesmo tempo se referenciava no próprio carnaval.

Daniela Name: Usou um dinheirinho da Dinamarca. Era um enredo patrocinado que ela subverteu, que poderia ter sido gaiola, mas ela preferiu se perguntar "O que eu posso falar da Dinamarca aqui que vai me ajeitar?" A resposta foi Hans Christian Andersen.

Jessica Gogan: É fascinante o que vocês estão apontando; essa resposta, esse giro, essa subversão ou uso, podemos dizer, antropofágico, do próprio contexto de carnaval. Neste "giro" seria possível identificar algumas destas práticas que podem ser revolucionárias, que podem ser geradoras e também críticas? É claro, eu concordo, como Felipe colocou, a gente não pode romantizar.

Daniela Name: Claro que não.

Jessica Gogan: Como lidar com esses contextos para criar espaços para esse giro?

Felipe Ferreira: Eu acho que exatamente tendo a consciência de que a escola de samba não é, por si só, necessariamente uma linguagem revolucionária. Tentar perceber o que há de revolucionário em uma escola de samba. Porque essa romantização da escola de samba é perigosa, porque a gente acaba misturando os canais. Então, acaba fazendo um enredo que é espetacular como o enredo da Tuiuti o ano passado, uma escola que a gente sabe bem o que é. Para quem não sabe…

Daniela Name: Comandada pelo maior contraventor do Rio de Janeiro.

Felipe Ferreira: Uma escola que fala da escravidão é genial. O carnavalesco Jack Vasconcelos, conheço desde criança e acho um dos maiores gênios do carnaval atualmente. Ele está na tríade do carnaval contemporâneo.

Daniela Name: Concordo.

Felipe Ferreira: É o Leandro, o Bora e Gabriel, que você já citou, e o Jack. Então, o valor do Jack eu não estou colocando em dúvida não, pelo contrário, mas que ...

Daniela Name: Ao ter conseguido fazer esse enredo ele ainda ganha mais estrelinhas no papel almaço. (risos)

Felipe Ferreira: Na Tuiuti, que é um problema, então quando a gente vê um enredo da Tuiuti do ano passado que é, vamos dizer assim, uma palavra de ordem, uma chamada muito forte contra a escravidão em todos os seus sentidos e a gente projeta isso naquela escola, de certa forma nós estamos projetando um valor, que é o valor da criação, o valor do carnavalesco, do trabalho que ele fez, em cima de uma escola que nega tudo aquilo. O barracão do Tuiuti, como aliás, muitos barracões de escolas de samba, não é um modelo de relações de trabalho. Então, o que eu chamo a atenção é que eu acho importante a gente saber fazer essa distinção. Entender que a escola de samba em si não representa esse aspecto revolucionário. Esse aspecto revolucionário talvez esteja mais no processo da criação, do criador, do carnavalesco.

Daniela Name: Em junção com os outros criadores.

Felipe Ferreira: Com a estrutura de criação da escola que não é necessariamente a escola.

Jessica Gogan: Acho interessante esta maneira de contrariar – aquilo que é da escola e não a escola – que traz em si seu potencial como um local de experimentalidade. O curador Charles Esche ressalta que, embora as diferenças possam ocorrer, as escolas de arte experimentais conhecidas – Black Mountain nos EUA, Bauhaus na Alemanha ou UNOVIS na Rússia, entre outras – parecem estar em acordo sobre os principais fundamentos: "anti-especialização, anti-isolamento / anti-autonomia e anti-hierarquia" (HENRY, 2009, p. 107). Tem algum paralelo com os projetos das escolas de samba que vocês salientaram? Acho o que você levantou Felipe em relação ao Tuiuti importante. Certamente tem todo um discurso decolonial na arte contemporânea neste momento, mas a própria prática em si não o é necessariamente. Então, como estas práticas de contrariar e de girar podem também ser revolucionárias no sentido de gerar outros modos de fazer.

Felipe Ferreira: Talvez a gente possa focar, também, nas pequenas escolas de samba, onde acredito que, em alguns momentos, esse processo que vocês estavam falando vai ser mais intenso, mais democrático, até por suas dificuldades. Muitas escolas pequenas são geridas pelas próprias pessoas que desfilam, o carnavalesco trabalha com seus amigos, o destaque vai lá e ajuda a montar o carro. Então, essa dinâmica de uma escola menor, talvez seja interessante para gente entender esse processo mais democrático do que uma grande escola. As grandes escolas, nem todas, mas praticamente todas, têm essa tensão que é natural também. Não estou colocando isso como defeito, não estou fazendo juízo de valor disso, não, apesar de ter minha opinião sobre isso. Algumas escolas são empresas gigantescas que precisam de dinheiro, precisam de um patrocinador, um patrono. A Beija-Flor como nós conhecemos, por exemplo, não consegue viver sem um patrono que vai dizer como ela deve ser.

Daniela Name: E quando o patrono começa a envelhecer…

Felipe Ferreira: Aí vem o filho do patrono.

Daniela Name: Mas pegando carona no que o Felipe estava falando, das escolas do Acesso, isso é interessante. Todas as escolas, tirando a Império da Tijuca, que é Grêmio Recreativo e Educativo Escola de Samba (a única escola que fala de educação em sua sigla), as outras são G.R.E.S (Grêmio Recreativo Escola de Samba). O Grêmio Recreativo (G.R.) diz muito do que uma escola pode ser e ainda é, mesmo as grandes, para sua comunidade. Toda escola tem, ou deveria ter, uma quadra. Quando não têm uma quadra, as mais pobres têm um local de ensaio, e é nesse local de ensaio que elas se reúnem ao longo do ano. É a partir desse local de ensaio que existe uma territorialidade, um mapa no entorno onde vão acontecer os ensaios de rua e os ensaios técnicos, quando começa a se aproximar o carnaval. Isso fica muito claro, por exemplo, no mapa que o Salgueiro cria nas ruas Silva Teles e José Higino, na Tijuca, e em seus arredores. Esse mapa se forma em volta da quadra da escola e dos trajetos de seus ensaios de rua. A vizinhança inteira torce pelo Salgueiro, as pessoas descem com cadeiras de praia e, como é uma grande escola, há *food trucks* na porta etc. e tal. Mas ainda guarda uma memória do que é essa coisa de ser G.R. – um clube, o Grêmio Recreativo.

Nas escolas pequenas e nas médias, como o Império Serrano, este G.R. ainda é importante demais. Essas escolas ficam em localidades onde não há programação cultural. Então, a quadra da escola vai ser o local onde vai ter o show do Elymar Santos, a apresentação de pagode com um grupo de alguém que é da ala de compositores da escola e que vai se apresentar na feijoada mensal, uma tradição nas quadras. Toda escola tem a sua data, no mês, dedicada à feijoada em que a comunidade se reúne. É nessa agenda cultural, que não tem diretamente a ver com o carnaval, que aquela comunidade se reúne, se encontra e decide as coisas. Quanto menor for a escola, quanto mais precária for a escola, mais isso ocorre. Mas eu também não quero romantizar isso, porque é dificílimo para as escolas pequenas desfilarem, não é bonita essa dificuldade, não é uma coisa legal. Não estou dizendo: "Ah, que legal, vamos sair sem dinheiro!" Não. É ruim para os componentes, eles sofrem. Mas o fato é que, devido às dificuldades, as decisões a partir dos

improvisos acabam gerando uma sobreposição maior entre o Grêmio Recreativo e a Escola de Samba. A gente sabe de histórias de escolas grandes que são bem tristes. Soube de uma história este ano envolvendo a Ala das Musas. Esse nome horrível, mas em algumas escolas a ala das musas não é formada apenas, necessariamente, por mulheres bonitas. Muitas vezes são as boas passistas, de famílias tradicionais daquela comunidade, que saem ali. São mulheres, enfermeiras, assistentes sociais etc. e tal. E a gente sabe de escolas grandes em que o carnavalesco chega e barrar as musas menos belas. Precisa cortar dinheiro? Corta a Ala das Musas. Isso é uma coisa importantíssima para o G.R., porque fala da identidade daquele lugar, das famílias que são fundadoras daquele lugar, que mantém aquela coisa funcionando o ano todo. E aí vai o cara, geralmente branco, aluno da Escola de Belas Artes, chega lá naquela comunidade ganhando 30 mil reais por mês, no mínimo, e fala assim: "Ah, tem que cortar 20 mil reais do meu orçamento, vou cortar a Ala das Musas". Então também não podemos romantizar o carnavalesco, que é um criador maravilhoso, mas eventualmente também apresenta uma incompreensão do que é a estrutura de um imaginário, de uma memória daquele G.R. que está ali na E.S. Um legado que muitas vezes é escanteado, tratado como se não fosse nada. O conflito é constante.

Jessica Gogan: Então pergunto: é possível pensar a prática do carnaval de uma forma decolonial?

Felipe Ferreira: Mais uma vez, vejo isso mais nas escolas de samba pequenas. As escolas de samba são produtos desta forma de sociedade que a gente tem. Elas surgem nos anos 1920. Nos anos 1930, elas se afirmam no governo de Getúlio Vargas. Então, elas têm esse formato do país. Elas começam a existir ali, então o seu DNA é estabelecido naquele momento. Desfazer isso eu acho que é possível, mas é complicado. Eu diria que elas precisam de dinheiro, elas são um sucesso comercial, elas precisam dialogar com o empresariado, com patrocinador, com o governo, com a comunidade em volta, elas têm que gerir isso tudo. Em uma escola de samba pequena, a coisa funciona de forma diferente, por isso eu acho interessante pensar. Tocamos nesse tema quando realizamos o Prêmio Parangolé – um prêmio para as escolas do acesso organizado por mim, pelo artista plástico

Carlos Feijó e pela Roberta Alencastro, junto à Secretaria de Cultura, nos anos de 2007 e 2008, para reconhecer expressões de arte nos desfiles das escolas de samba, discutindo, com isso, as premiações tradicionais (eu faço parte do corpo de jurados do Estandarte de Ouro, que é a premiação extraoficial mais tradicional que tem); mas o que eu quero dizer é que resolvemos pensar a partir de uma outra ótica. Vamos olhar para as escolas em desfile buscando perceber expressões de criação que normalmente são entendidas como um defeito, um problema, um erro ou como uma coisa que não deu certo, mas que muitas vezes pode ser muito rico, muito interessante. Então, nós reunimos um grupo espetacular de criadores[5], artistas no sentido bem amplo da palavra e a ideia é que a gente observasse o desfile sem nenhum quesito específico para julgamento e percebesse essas expressões artísticas. O melhor exemplo que eu tenho é de uma alegoria premiada em 2007, um carro que estava na ferragem. Só para esclarecer, um carro alegórico tem várias fases para ser produzido; a fase básica, a primeira fase do carro é a estrutura de ferro; depois vem a estrutura de madeira em cima do ferro e depois faz-se a pintura de arte, os adereços. O carro é um bolo que vai sendo enfeitado. Mas aquele carro teve um problema. Ele não ficou pronto e entrou na Avenida somente com a estrutura de ferro, o que é visto como um dos problemas mais graves que pode acontecer com uma escola de samba.

Daniela Name: Perdeu demais, no desfile oficial.

Felipe Ferreira: Pois o carro entrou "no ferro". Mas aquele ferro, especificamente, era de uma beleza, de uma qualidade estrutural muito grande. Não uma beleza no sentido tradicional, mas uma força, digamos assim, uma potência. Em termos da visão tradicional, o carro era um problema, mas resultou em uma coisa muito rica e o carnavalesco ganhou um dos prêmios exatamente pela estrutura do carro[6]. Então, a gente buscava esse outro olhar. O prêmio resistiu por somente dois anos e, infelizmente, não tivemos tempo de aprimorar esse olhar, mas foi um prêmio superimportante. O que eu quero dizer é que nós buscamos isso no Grupo de Acesso. E não em um lugar do Grupo Especial. Então, eu acho que a gente precisa pensar também nos grupos de base. Não estou eliminando a questão

da criatividade do Grupo Especial, mas não podemos deixar de lado as outras escolas. Acho isso importante.

Daniela Name: Eu acho que o Grupo de Acesso, este ano, teve um desfile superior, em termos de enredo e narrativa, a muitos desfiles no Grupo Especial. Foi o desfile da Cubango, realizado pela dupla Bora e Haddad. Houve outros desfiles muito bonitos no Acesso, como o da Renascer de Jacarepaguá sobre a festa de Iemanjá. Esteticamente o desfile da Estácio – foi bonito, mas com problemas enormes de enredo, não sei como foi campeã. Enfim, há coisas que acontecem em todos os júris oficiais e a gente não entende, tudo bem. Mas respondendo à sua pergunta, Jessica: eu acho que é um embate constante. Eu acho que eventualmente uma escola pensa de uma maneira decolonial, como a Mangueira este ano. E aí a gente também tem que desromantizar a Mangueira e também relativizar até o que a gente está desromantizando.

Até o meio de 2018, a Mangueira era gerida por Chiquinho da Mangueira, neste momento preso com tornozeleira eletrônica em casa. Chiquinho da Mangueira, que apoiou (Marcelo) Crivella na eleição à prefeitura do Rio. Capitaneou o apoio dos dirigentes das escolas de samba para o bispo, mas permitiu e deu liberdade ao seu carnavalesco a um ponto tal que, no ano passado, no enredo da Mangueira sobre um carnaval sem dinheiro, o desfile da escola se encerrava com Crivella transformado em Judas na quarta-feira de cinzas: vamos malhar o Judas. O boneco do prefeito, pendurado no carro alegórico como Judas, foi o grande destaque do desfile da escola. Tudo é muito ambíguo e contraditório. A gente não pode dizer "Ah, que linda a Mangueira!" e fazer coraçãozinho para a Mangueira com as mãos, como se sua história fosse 100% decolonial. É preciso lembrar que a Mangueira é gerenciada por quem é, mas, ao mesmo tempo, a escola conseguiu contrariar em um desfile o principal apoio político de seu dirigente. Então, nem tanto ao céu, nem tanto à terra. Ao mesmo tempo em que a gente não pode romantizar, mesmo a situação política mais estranha abre janelas inacreditáveis. Um exemplo: o Thor, que é o contraventor que domina a Tuiuti e que tem relações com a Mangueira – são escolas coirmãs também nisso; vizinhas e coirmãs –, o Thor permitiu, quer dizer, fez vista grossa e fingiu não enten-

der os dois últimos enredos da Tuiuti. O enredo do ano passado, sobre a escravidão, e o enredo deste ano, em que o bode eleito pelo voto direto poderia ser interpretado como o ex-presidente Lula. O bode era metáfora para democracia que chega lá e, ao mesmo tempo, o bode na sala, no sentido de um incômodo. Se não era o Lula, exatamente o Lula, era tudo o que o Lula representa, o que o PT representa. E estava lá o bode no desfile da Tuiuti, criado pelo Jack Vasconcelos, que terminava com um carro alegórico com os dizeres "Ninguém solta a mão de ninguém." A escola que fez esse desfile é gerida, enfim, apadrinhada por essa criatura que é o Thor. Tudo é muito contraditório.

Existem escolas responsáveis por erupções decoloniais ao longo da história. Em 1969, o Império Serrano desfilou "Heróis da Liberdade". Ao longo de 1968, a escola foi desenhando um enredo sobre a Inconfidência Mineira. A escola anunciou e o Silas de Oliveira começou a fazer o samba. Em 13 de dezembro de 1968, dois meses antes do carnaval, o General Costa e Silva assinou o AI-5, e então o Império, em dois meses torceu o enredo da Inconfidência Mineira e aproximou o samba – que para mim é o maior samba de todos os tempos, apesar de todo mundo destacar mais outros sambas do próprio Silas – do momento político. Ele redesenha o samba para aproximá-lo da Passeata dos Cem Mil e de tudo que estava acontecendo e que aconteceu em 1968. Há uma história de que a censura chamou o Silas para conversar e falou assim: "Mas você colocou 'revolução' aqui na letra. Não! Este samba está cortado." E ele responde: "Revolução?! Eu não sei o que esse 'r' foi fazer aí. É "evolução"." E aí o censor tirou o "r" e liberou o samba-enredo. O Império saiu cantando evolução e não a revolução e, tudo bem, o resto da letra passou. Xica da Silva, enredo no Salgueiro em 1963, representa esse outro momento em que as escolas falam assim: "Chega de Caxias, chega de Vargas, chega desses homens branco e machos alfa no enredo, queremos contar outras coisas". Então, acho que não vai ter um momento que a chave vai virar para o decolonial. Acho que a batalha está aberta ano a ano.

Jessica Gogan: Talvez o desafio para todos nós seja, como Foucault nos coloca, negociar "nesses jogos de poder […] com o mínimo possível de dominação". (RABINOW, 1997, p.

298) Pensando no tema do dossiê onde nosso diálogo será publicado, talvez seja importante neste sentido resgatar das escolas de samba, mesmo com todas suas ambiguidades e contradições, que práticas destacaremos para justamente mobilizar as potências em vez de dominação? O que podemos peneirar das escolas de samba para instigar e provocar um novo conceito de escola de arte como escola floresta ou floresta escola no século XXI?

Felipe Ferreira: Para terminar com uma ideia positiva, não quero que fique parecendo que eu tenho uma visão negativa de escola de samba não.

Daniela Name: Eu tenho uma visão positiva também.

Felipe Ferreira: O que eu quero dizer é o seguinte: acho que a gente veio aqui hoje para ressaltar a ambiguidade das escolas. Elas não são simplesmente isso ou aquilo. Elas foram a partir das nossas experiências, de uma mistura, de uma coisa que é a cara do Rio de Janeiro. Com seus defeitos e qualidades. É a cara do Brasil e a gente pode aproveitar muita coisa dali. O que a Pimpolhos faz; a Pimpolho não faz uma escola de samba, pelo menos o que a gente imagina que seja, uma escola de samba mirim. A Pimpolho pensa em como usar este modelo de escola de samba para discutir, para pensar, para criar; então, isso eu acho uma coisa interessante para gente meditar, para a gente praticar. Entender esse modelo, esse processo, os procedimentos dentro de um barracão de uma escola de samba; perceber que aquilo é um processo de troca, o modelo do enredo, a proposta de enredo pode vir de uma pessoa, pode vir de uma coletividade, pode vir do patrocinador. Soma-se a isso o desfile, sobre o qual acabamos falando pouco, mas ele também é um processo imenso de criação e de troca. No desfile vai se realizar uma troca de forças, de energias, de expressões visuais, de tudo. Todo esse procedimento que vai desde a criação intelectual à execução, à apresentação; eu acho que é uma modelo excepcional para gente pensar escola, pensar o aprendizado. É muito rico trazer a escola de samba para isso. A gente não pode romantizar esse modelo e achar que as escolas de samba são isentas e vivem em um mundo perfeito, mas como modelo para pensar essa "escola de samba floresta", eu acho que algo muito rico.

Daniela Name: Eu queria terminar contando uma micro-historinha. Logo depois do carnaval, eu fui conversar, para fazer um artigo para O Globo, com a Manu da Cuíca (Manuela Oiticica), que é autora da letra do samba campeão da Mangueira (*Histórias para ninar gente grande*, 2019). Foi a Manu que inseriu Marielle Franco no enredo que originalmente não previa a figura da vereadora assassinada. Ela estava lá, mas não estava nomeada. Eu e a Manu tivemos a mesma experiência durante o desfile da Mangueira – nós duas vimos o desfile da frisa, lugar onde o público passa muito próximo da gente. Nós duas reparamos na mesma situação que nos mostra o que a escola de samba tem ainda de possibilidade de floresta, de transgressão. O samba da Mangueira dizia: "Brasil, o *teu* nome é Dandara e tua cara é de Cariri." E eu vi mulheres negras – brancas também, mas muitas mulheres negras – batendo no peito e trocando a letra para "O *meu* nome é Dandara…" As pessoas diziam que *eram* Dandara. Erravam a letra para tomar posse da personagem, do samba, da escola, do país: "Isso aqui sou eu!". Quando eu vi isso – e não há coisa mais bonita em um desfile do que ver a emoção dos componentes – eu disse para mim mesma: "A Mangueira vai ser campeã." Porque é isso, essa capacidade de espelho e essa fagulha que podem fazer da escola de samba ainda uma floresta. E isto está no samba e está no enredo, o resto vem a reboque. Se uma escola tem samba – escola de samba – e se o samba tem escola, tem enredo, tem história para contar....

Conversa gravada no dia 25 de março de 2019 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, pelo Grupo de Pesquisa Interfluxos contemporâneos: Arte e sociedade, coordenado pelo Professor Luiz Guilherme Vergara (PPGCA-UFF).

Transcrição: Nathalia Silva
Edição: Daniela Name, Felipe Ferreira e Jessica Gogan

Notas

[1] Fundada como um bloco, em 12 de agosto de 1928, *Deixa Falar* foi, de fato, uma escola de samba, pois se dedicava ao ensino do canto, do ritmo e da dança. Atuou também como um rancho. Entre 1929 e 1931, desfilou como rancho na Praça Onze e fez inúmeras "embaixadas" – visitas a outros redutos de samba que derivariam em escolas de samba, como Mangueira, Oswaldo Cruz (Portela) e Madureira (Império Serrano). Em 1932, participou do primeiro desfile de "escolas de samba", termo que na época ainda era escrito entre aspas, com o enredo "A primavera e a Revolução de Outubro". A *Deixa Falar* extinguiu-se em 1933. Fundida ao bloco União das Cores, formou a União do Estácio de Sá, raiz da escola de samba Estácio de Sá.

[2] Os pesquisadores /escritores Nei Lopes e Luis Simas contam, além da história de Silva, mais duas versões. Uma é atribuída aos "ranchos carnavalescos", referentes aos grupos carnavalescos populares que celebraram, dançaram e tocaram música *in situ*, emergindo no final do século XIX, da qual surgiu a ideia das escolas de samba. Um dos mais conhecidos ranchos, *Ameno Resedá* (1907-1943), foi chamado em seu apogeu de "rancho escola", cujo modelo inspirou as primeiras escolas. Outra sugestão que eles anotam, observada pelo pesquisador e cantor Almirante, ressalta que o termo surgiu como uma popularização irônica do serviço militar de fim de guerra em 1916, quando as tropas realizaram treinos militares nas ruas aos comandos "Escola! Sentido". (LOPES; SIMAS, 2015, p. 116)

[3] No seu artigo "História da educação da população negra: entre silenciamento e resistência", a pesquisadora Surya Aaronovich Pombo de Barros reúne e analisa pesquisas realizadas nas últimas décadas em relação à história da educação e à população negra, incluindo breves resumos e links para dez artigos-chave (*Pensar a Educação em Revista*, 2018).

[4] No carnaval de 2019, o Império Serrano optou por desfilar sem samba enredo, cantando a música "O que é, o que é", de Gonzaguinha, enredo proposto pelo carnavalesco Paulo Menezes. A escola terminou na última colocação, sendo rebaixada para o Grupo de Acesso.

[5] Mauricio Dias, Alberto Saraiva, Marcio Botner, Miguel Rio Branco, Nelson Felix, Miguel Vellinho, Paulo Venâncio, Denise Mattar, Sebastian Lopez, Maurício Dias, Joel Girard, Roberto Conduru, Cleusa Maria, Marcos Lontra e Suzana Queiroga, entre outros.

[6] O carnavalesco foi Ilvamar Magalhães e a escola, o GRES Arranco do Engenho de Dentro.

Referências

ALVES, Rubem. Gaiolas ou Asas? In *Por uma educação romântica*. Campinas; São Paulo: Papirus, 2002, pp. 29-32.

BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Org.). *Art after Conceptual Art*. Viena; Cambridge; Londres: Generali Foundation; The MIT Press, 2006, pp. 87-99.

ESCHE, Charles Charles. Include Me Out: Helping Artists to Undo the Art World. In MADOFF, Steven Henry (Org.). *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge; Londres: MIT Press, 2009, pp. 101-112.

FOUCAULT, Michel. The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom. In RABINOW, Paul (Org). *Michel Foucault. Ethics: Subjectivity and Truth*. Nova York: The New Press, 1997.

GONCALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. *Rev. Bras. Educ.,* Rio de Janeiro, n. 15, pp. 134-158, dez. 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-247820000003 00009&lng=en&nrm=iso. Accesso em junho de 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio (Org.) *Dicionário da História Local do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização, 2015.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, 1962. Projeto Hélio Oiticica n. 003/62. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/programaho/. Acesso em maio de 2019.

POMBO DE BARROS, Surya Aaronovich. História da educação da população negra: entre silenciamento e resistência. *Pensar a Educação em Revista*, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em http://pensaraeducacaoemrevista.com.br/2018/07/10/766/. Acesso em maio de 2019.

Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar[1]

Counter-pedagogical Reflections: Unlearning and Burning Are Not Things That Can Be Separated

Reflexiones contrapedagógicas: desaprender e incendiar no son cosas que se pueden separar

Mônica Hoff Gonçalves [*]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.41-54

RESUMO: O presente artigo apresenta-se como um conjunto de notas e reflexões sobre as tensões e fricções que envolvem o termo pedagogia, seus usos e sentidos, desde diferentes perspectivas – pedagogias do poder, pedagogias libertadoras – e, principalmente, deslocamentos – contrapedagogias – a partir de uma série de manifestações, performances, ações públicas, pronunciamentos e projetos artísticos levados a cabo, sobretudo, na última década, por artistas, coletivxs, grupxs e diferentes agentes.

PALAVRAS-CHAVE: pedagogias do poder; pedagogias libertadoras; contrapedagogias; episteme própria

[*] Mônica Hoff Gonçalves é artista e investigadora. Atualmente cursa doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos no PPGAV-UDESC, no qual desenvolve investigação sobre a criação de escolas como prática artística e como metodologias artísticas (não) se convertem em pedagogias instituintes. E-mail: monicahoff@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7376-0762

ABSTRACT: The present article presents itself as a set of notes and reflections on the tensions and frictions that involve the term pedagogy – its uses and meanings –, from different perspectives – pedagogies of power, liberation pedagogies – and displacements – counterpedagogies – from a series of manifestations, performances, public actions, pronouncements and art projects carried on, especially in the last decade, by artists, collectives, groups and different agents.

KEYWORDS: pedagogies of power; pedagogies of liberation; counter-pedagogies; own episteme

RESUMEN: El presente artículo se presenta como un conjunto de notas y reflexiones sobre las tensiones y fric-ciones que involucran el término pedagogía, sus usos y sentidos, desde diferentes perspectivas – pe-dagogías del poder, pedagogías liberadoras – y, principalmente, desplazamientos – contrapedagogías – a partir de una serie de manifestaciones, performances, acciones públicas, pronunciamientos y pro-yectos artísticos llevados a cabo, sobre todo, en la última década, por artistas, colectivxs, grupxs y diferentes agentes.

PALABRAS CLAVE: pedagogías del poder; pedagogías liberadoras; contrapedagogias; episteme propia

Como citar: GONÇALVES, Mônica Hoff. Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 41-54, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.41-54

Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar

Falar de pedagogia pode ser bastante perigoso. A serviço "do saber", ela tem a poderosa capacidade de atravessar toda a estrutura social construindo discursos, práticas e formas de conhecimento. Trata-se, portanto, de um lugar de poder, e falar de poder é igualmente muito arriscado, não apenas porque há muitas formas de abordá-lo, como bem nos mostraram Hannah Arendt, Michel Foucault, Paulo Freire, Ivan Illich, mas principalmente porque é mais fácil cair na tentativa de inverter sua lógica ao invés de subvertê-la, e toda inversão é de alguma forma a perpetuação do mesmo. Isso se aplica obviamente também à pedagogia. As contrapedagogias são outra coisa.

A pedagogia da crueldade, por exemplo, é a própria crueldade e a variedade de complexidades que esta noção carrega consigo. A pedagogia do medo é o medo propriamente dito. A pedagogia do controle é o controle. A pedagogia das instituições são as próprias instituições, em seus enunciados, visibilidades, poderes e saberes. A pedagogia da ordem é, assim, a própria construção da ordem. A pedagogia da opressão é a opressão ela mesma. A pedagogia da violência é o aparato de violência construído para que possamos reconhecê-la como tal. A pedagogia do progresso, por sua vez, é cruelmente civilizatória, chegou nestas terras há 500 anos, branca, vestida, de boa família e devastadora. Assim nos "ensinaram" os das caravelas; assim seguem atuando as pedagogias do poder em 2019. As contrapedagogias são outra coisa.

A pedagogia do oprimido[2] é uma pedagogia que existe a partir do sujeito e de sua luta diária contra as forças opressoras. A pedagogia da autonomia, aliada a esta, pressupõe o respeito ao que é próprio a este sujeito, ao seu acervo de conhecimentos empíricos, à sua individualidade. A pedagogia da pergunta é a pedagogia que se encharca de vida para existir em potência como questionamento do mundo todos os dias. A pedagogia da esperança, por sua vez, é uma pedagogia que aspira mais do que espera, utópica e desejante como as demais, ela se faz vida na renovação da luta diária. Ainda há a pedagogia da marcha, reunião de todos estes questionamentos existindo coletivamente como resistência. Por fim, a pedagogia como prática da liberdade, a soma de todas as anteriores, aquela que só existe na transformação do outro enquanto transformação de si mesma, o que não é pouco. As contrapedagogias, no entanto, são ainda outra coisa.

Quando, em 2016, secundaristas de todo o Brasil ocuparam suas escolas em defesa da educação pública, mobilizando famílias, vizinhos, amigos, professores e parte da sociedade brasileira promovendo assembléias e debates públicos, reformando, limpando e gerindo suas escolas, debatendo e alterando currículos, negociando com os governantes e virando o jogo político da reforma do ensino médio proposta pelos governos estaduais e federal à época, aquele foi um dos maiores movimentos contrapedagógicos que o país já viu.

Quando Alessandra Korap Munduruku[3], em 2019, toma a palavra em audiência pública da Câmara dos Deputados, em Brasília, e assume seu lugar de fala não-branco, não-ocidental, não-cartesiano, não-patriarcal, para defender seu povo, sua terra, sua história e seu direito à existência fora das pedagogias do patriarcado capitalista de supremacia branca, isso é contrapedagogia.

Quando, em 1987, Ailton Krenak, em seu pronunciamento[4] em defesa da Emenda Popular da União das Nações Indígenas junto à Assembleia Constituinte em Brasília pintou o rosto com jenipapo enquanto defendia a existência, a cultura, o jeito de pensar e de viver dos povos indígenas no Brasil, seu cuidado com a natureza, seu respeito à vida e seu comprometimento com cada pedaço de terra deste país, isso é contrapedagogia.

Quando, em 2019, um grupo de mulheres camponesas se reúne por três dias no centro de artes de uma universidade pública brasileira em defesa da reforma agrária para discutir publicamente sobre a agricultura camponesa, a produção agroecológica dos alimentos, a importância da demarcação das terras indígenas e a violência que sofrem como mulheres, isso é contrapedagogia.

Quando Conceição Evaristo escreve "A gente combinamos de não morrer" em um de seus contos de *Olhos D'Água*[5], a relação entre ficção e realidade se mistura e, se por um lado, a autora encharca a ficção de uma realidade que lhe atravessa por completo, por outro ela afirma – em uma desobediência semântica e, portanto, política – que há um pacto de luta e resistência contra esta realidade. E isso é contrapedagogia.

Quando Erika Malunguinho, mulher trans, negra, artista e, hoje, deputada estadual pelo estado de São Paulo cria a Aparelha Luzia[6], um quilombo urbano, no meio da babilônia artístico-capitalista de supremacia branca que é a capital paulistana, isso é contrapedagogia.

Quando Mariana Berta, na apresentação pública de sua monografia de graduação em arte, apresenta SAGU[7], um trabalho que se constrói em corpo, texto e linguagem a partir de sua vivência camponesa, não repeitando regras acadêmicas, tampouco normas do

português dito culto e questionando a distância entre prática e teoria nas escolas de arte, assim como os parâmetros do que pode ou não ser considerado conhecimento, isso não é crítica institucional, é contrapedagogia.

Quando Carmem Silva[8], em 2016, ocupa com 130 famílias um prédio abandonado há mais de três décadas no centro de São Paulo, organizando e garantindo moradia para cerca de 450 pessoas (sem, contudo, garantir a sua) criando modos outros de convivência, trabalho e colaboração, construindo uma biblioteca comunitária, uma brinquedoteca, uma marcenaria, entre outros espaços comuns, isso é contrapedagogia.

Quando Marielle Franco[9], brutalmente assassinada no dia 14 de março de 2018 pela negligência do estado, em seu último pronunciamento realizado em sessão da Câmara de Veradores do Rio de Janeiro alguns meses antes diz: "Não serei interrompida! Não aturo o interrompimento dos vereadores desta casa, não aturarei o cidadão que veio aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita!", ela não estava defendendo naquele momento apenas o exercício de um direito, mas encarnando uma luta da qual não era alheia, a luta diária que "nasce no asfalto", como mencionara, que lhe cruzava o corpo, a vida e a existência pelos direitos humanos daquelas e daqueles que não raramente não são considerados humanos pela sociedade brasileira. Isso, em um país racista, colonialista, escravocrata e misógino como o Brasil, também pode ser chamado de contrapedagogia.

Quando a artista peruana Daniela Ortiz, vivendo na Espanha há muitos anos, se debruça sobre as leis de imigração e de custódia de crianças e expõe em seus trabalhos o racismo estrutural do estado colonial espanhol com imigrantes e pessoas racializadas, isso é contrapedagogia. Quando Ortiz escreve, publica e apresenta em oficinas para famílias e crianças o ABC de la Europa Racista[10], isso é novamente contrapedagogia. Quando Daniela, em palestra pública no Creative Time Summit Miami[11], faz uma análise do racismo europeu ao apresentar imagens da celebração feita na Espanha com relação ao dia 12 de outubro como festa nacional, que nos Estados Unidos é conhecido como Dia de Colombo ou Dia da Hispanidade, e no México, Argentina e em outros países latino-

americanos como Día de la Raza, enquanto cuida e amamenta seu filho Inti que, ao nascer foi considerado apátrida pelo estado espanhol por, embora ter nascido na Espanha, não ser filho de um "ventre espanhol", declarando desde sua condição de existência e seu lugar de resistência, portanto, o imperialismo e a lógica colonialista como um perpetuo contínuo há mais de 500 anos, isso é duplamente contrapedagogia.

Quando Lia García[12], pedagoga e artista mexicana, realiza Mis XXy años, ação que o mundo da arte vai entender como performance, o feminismo branco como uma afronta[13] e que Lia vai chamar de encontro – que marca ao mesmo tempo o seu processo de transição como mulher trans e de dor e cura frente às imposições normativas e violências sofridas ao longo de sua vida, isso, sobretudo, é contrapedagogia. Quando Lia García organiza esta "fiesta" dentro do Centro de Residências Artísticas do Matadero Madrid e ela é aberta apenas a pessoas imigrantes e racializadas de Madri, isto é, a pessoas que vivem em situação de subalternidade, opressão e violência naquele contexto, desestabilizando e provocando, assim, uma situação de desconforto na comunidade eurobranca local, ou na melhor das hipóteses fazendo-lhes pensar sobre o que a levou a esta decisão, isso é uma vez mais contrapedagogia.

Quando o artista mexicano Jhoel Zempoalteca cria e encarna a Nossa Senhora da Transmissão[14] expondo os discursos neoliberais que enunciam, o que pode ou não ser considerado saúde, a ficção da autossuficiência, a heteronormatividade como parâmetro de controle dos corpos e das relações, e as noções de enfermidade e de corpo enfermo como construções estrategicamente excludentes e discriminatórias, isso é contrapedagogia.

Quando MC Carol aceita o convite da Brown University, uma das mais antigas e respeitadas universidades dos Estados Unidos, para dar uma palestra sobre a situação política e social do Brasil e faz sua fala entoando um funk feminista, ela não está palestrando sobre uma dada conjuntura, está encarnando tal situação a partir da própria vida, e isso é contrapedagogia.

Quando Daniel Sepúlveda cria o Círculo Permanente de Estudos Independentes Menos Foucault Más Shakira[15] na Cidade do México para analisar coletivamente produtos culturais a partir de teorias feministas latino-americanas e do pensamento anti-colonial, chamando de antemão nossa atenção para o fato de que a teorização sobre o biopoder (Foucault) não é o biopoder na prática (Shakira), isso já é contrapedagogia. Quando Sepúlveda, convidado a fazer uma residência no Museo Reina Sofía em Madri, ocupa o espaço de seu *workshop* para pintar faixas que questionam aquele lugar, seus enunciados e suas práticas e as coloca em uma das paredes de uma das salas onde está sendo apresentado Hospício de Utopías Fallidas, exposição retrospectiva de Luis Camnitzer, artista uruguaio conhecido por questionar e desestabilizar a relação de subserviência entre arte e educação, isso é contrapedagogia ao quadrado.

Quando o Coletivo Ayllu[16], grupo colaborativo de investigação e de ação artístico-política formado em Madri por agentes migrantes, racializadxs e dissidentes sexuais e de gênero provenientes das ex-colônias españolas realiza a exposição Devuélvannos el oro[17], ele não está apenas apresentando o resultado de uma residência realizada no Centro de Residências Artísticas do Matadero Madrid, mas convocando de maneira incisiva e direta o espectador e a comunidade local a que pense e reflita sobre o que aquele título em tom imperativo está dizendo. A partir da apresentação de documentos de conquistadores e das crônicas coloniais, da documentação de ações e performances anti-coloniais realizadas dentro de museus locais, e com uma recepção que incluía a distribuição de moedas de ouro (feitas de chocolate), Ayllu convidou o público a ingerir e digerir o saque colonial, de maneira viva e crítica, e isso é contrapedagogia. Quando ainda Ayllu propõe o P.O.P.S. (Programa Orientado a Práticas Subalternas), como parte de sua residência no Matadero, aberto apenas a pessoas imigrantes, sexo-dissidentes e racializadas, para analisar justamente "fenômenos como a imigração e as dissidências sexuais e promover a produção de conhecimento crítico coletivo desde perspectivas (in)consicentes de raça, sexo e classe como ferramentas de câmbio social e prática libertadora"[18], isso é mais do que nunca contrapedagogia.

Quando Jota Mombaça[19] defende que o pós-colonialismo não existe, que se trata de uma construção politicamente ambígua e desmobilizadora, ela está nos dizendo não somente que há neste termo uma mentira confortável e alienada construída a partir de uma ideia de que o colonialismo é um acontecimento histórico vivido há 500 anos que chegou ao seu fim após os processos de independência levados a cabo pelas ex-colônias no século XVIII, como principalmente que a "bio-lência" é um dos maiores produtos de um processo de colonização que nunca efetivamente acabou, sendo constantemente atualizado em seus modos de dominação e na "sofisticação e rearticulação do poder colonial" em tempos contemporâneos, isso é contrapedagogia racista e colonialista.

Quando bell hooks, em ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade[20], relata que, ao viver uma infância difícil sem nunca sentir que tivesse um lar, encontrou na teorização, isto é, em entender o que estava acontecendo, o seu refúgio, ao mesmo tempo um lugar de cura e onde ela podia imaginar futuros possíveis. De acordo com a autora, "quando a nossa experiência vivida na teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática"; pelo contrário, essa experiência evidencia ainda mais "o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita [e fortalece] a outra". Nesse sentido, hooks nos alerta: "nenhuma teoria que não possa ser comunicada numa conversa cotidiana pode ser usada para educar". Quando sua teoria, ao imaginar futuros possíveis, parte de sua vida cotidiana vivida e se materializa em sua prática no presente instaurando lugares de pensamento crítico e debate que até então não existiam ou eram considerados no seu contexto de atuação – no caso o acadêmico –, isso é contrapedagogia.

Quando Rita Segato[21] descreve e reflete sobre as pedagogias do poder para, desde sua condição como pesquisadora, mas também, senão sobretudo, como mulher, propor as contrapedagogias da crueldade – e com isso a construção de um projeto histórico dos vínculos, e não mais das coisas como propõe o sistema patriarcal –, não é apenas desde uma análise antropológica que ela o faz, mas do encontro de suas investigações com as vivências, dores e violências vividas como mulher. E isso é, sobretudo, contrapedagogia.

Quando Silvia Rivera Cusicanqui[22] elege e defende a sociologia em sua dimensão criativa, a "busca por uma episteme própria" e a oralidade como um lugar que potencializa à experiência vivida estimulando, com isso, a insurgência de outras formas de cognição, isso é contrapedagogia.

Quando Elza Soares diz "Deus é muito bom comigo, foi muito fiel comigo a vida toda. Por isso que ele é mulher"[23], isso é a contrapedagogia em seu esplendor. Quando ainda Elza, a mulher do fim do mundo, recebe em 2019, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o título de doutora honoris causa, o primeiro conferido por esta universidade no contexto da música, isso não apenas é fruto de uma contrapedagogia levada ao extremo da vida por Elza, como é um sinal de que (des)aprender e incendiar são ações fundamentais para caminhar em tempos tão endurecidos como os de hoje, e não são coisas que se pode separar! Exu nas escolas![24]

Quando mais de um milhão de pessoas saem às ruas do Brasil em 15 de maio de 2019[25], menos de cinco meses depois da posse do novo governo, para reivindicar direitos e defender a educação pública no país, não estou certa de que isso seja contrapedagogia, mas é imenso! Exu nas escolas, por favor!

Se, ainda neste movimento, caminharmos um pouco para atrás e tomarmos como referência e mirada as pedagogias críticas libertadoras de Paulo Freire e Ivan Illich[26], que defendiam, respectivamente, a desescolarização da escola e da sociedade, é possível que encontremos alguns vínculos com o que estamos chamando contrapedagogia, a ponto de, se não de todo pelo menos em parte, questionarmo-nos se as contrapedagogias não seriam a exaltação – a ocorrência na prática e em seu grau máximo – das pedagogias libertadoras propostas pelos dois pensadores nos anos 1960 e, portanto, sua transmutação também. A principal aproximação entre elas, a mais visível talvez, é o fato de que ambas buscam revisar as pedagogias do poder, propondo, com isso, um questionamento das normas que sustentam e conferem sentido a tais pedagogias.

No entanto, se as pedagogias libertadoras o fazem como programa, desejo ou proposição a um, dois ou três milhões, as contrapedagogias são a sua realização na prática, no chão do presente, no calor dos corpos, das lutas e das dores que dão vida a estes corpos. São a materialização dos inéditos viáveis de Freire e a sua desobediência também. São uma outra pedagogia da esperança – menos utópica e mais tópica –, levada a cabo por outros sentidos de vida que desobedecem não apenas as pedagogias do poder como, principalmente, o sentido de pedagogia. E isso não é pouco.

Diferente das pedagogias, as contrapedagogias não se estruturam como respostas palatáveis ou mesmo reconhecíveis às estruturas de poder, tampouco se preocupam em ensinar novas formas de aprender; se tratam, pois, de processos vivos, individuais e coletivos, de desaprendizagem do mundo e do conjunto de saberes, normas e maneiras que este mundo considerou que deveria ser aprendido até então. Elas não nos estão falando, portanto, somente do direito de existir como cidadão, mas do direito à existência fora das normativas determinadas pelo estado e pela ordem social que determinam o que é um cidadão.

Desviantes, descolocadas, dissidentes, desobedientes e, portanto, desconhecidas para as forças colonizadoras, opressivas, racistas, misóginas do patriarcado capitalista de supremacia branca, as contrapedagogias não são teorias que se pode tercerizar em práticas e modelos reprodutíveis; não são "civilizadas" nem civilizatórias pois não acreditam no conceito imposto de civilização; não são salvadoras nem pedem permissão; não se adaptam nem querem se adaptar; são elas as pedagogias (enquanto episteme própria, tal qual defende Cusicanqui) daquelas e daqueles que já não se deixam mais oprimir; são pedagogias cuja existência está diretamente relacionada a sua capacidade de desobedecer à própria noção de pedagogia. Por isso nos custa tanto entender, porque demandam que mudemos a nossa lógica de entendimento. Não são jardins, são florestas!

Notas

[1] Este texto surge como uma reflexão a partir de notas, conversas, leituras e processos de escuta que tiveram lugar antes, durante e após a realização da oficina Anotaciones Contra-pedagógicas: desaprender e incendiar, que ministramos Daniel Sepúlveda, artista e investigador mexicano e idealizador do CIPEI Menos Foucault Más Shakira, e eu, à convite do Projeto FelipaManuela no Centro de Residências Artísticas do Matadero Madrid, no dia 25 de janeiro de 2019.

[2] Este parágrafo faz alusão à proposta de Paulo Freire de que a Pedagogia da Esperança fosse um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Seguindo seu exercício, o que se propõe aqui é um encontro entre pedagogias freirianas – da pedagogia do oprimido às pedagogia da autonomia, da esperança, da pergunta e como prática da liberdade – a fim de pensar as relações entre elas e poder e, com isso, visualizar as conexões, fricções e campo de reflexões que estabelecem com o que hoje podemos chamar contrapedagogias. Ver FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

[3] Fala feita em abril de 2019, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DDU_vC6mSgY.

[4] O pronunciamento de Ailton Krenak está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=TYICwl6HAKQ&feature=youtu.be.

[5] EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas / Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 99.

[6] Ver Espaço cultural fomenta debates políticos voltados para a população negra, por Beatriz Sanz (El País). Disponível em https://www.geledes.org.br/aparelha-luzia-o-quilombo-urbano-de-sao-paulo/.

[7] BERTA, Mariana. *Sagu*. Monografia apresentada para conclusão do curso de Artes Visuais, UDESC, 2017.

[8] Fala de Carmen Silva sobre a Ocupação 9 de Julho e a luta diária do MSTC por moradia. Disponível em https://jornalistaslivres.org/ocupacao-9-de-julho-para-eleicao-de-bolsonaro/.

[9] Ver FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela em três letras*: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

[10] ORTIZ, Daniela. *El ABC de la Europa Racista*. Cidade do México: Pensare Cartonera, 2017. Disponível em https://pensarecartoneras.wordpress.com/2018/02/27/abc-de-la-europa-racista-daniela-ortiz-pdf/.

[11] Registro videográfico disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FHO5CnBPZ2k.

[12] Registro videográfico de uma das apresentações públicas de Mis XXy años, disponível em https://sureandoel-cuerpo.wordpress.com/2018/08/15/lia-garcia-la-novia-sirena-desmenuzar-la-memoria-archivo-afectivo-mis-xxy-anos/.

[13] Conforme comentou a artista em workshop ministrado junto ao Programa Orientado a Práticas Subalternas (POPS) levado a cabo pelo Colectivo Ayllu no Centro de Residências do Matadero Madrid, por ser uma festa de quinze anos, bastante tradicional em muitos países da América Latina e que marca o momento na cultura patriarcal em que as famílias apresentam/entregam a filha à sociedade, exibindo-a como uma mulher a ser despojada, Mis XXy años, não raramente é interpretado desde o feminismo radical como uma afronta à luta feminista. No entanto, o que a ação de Lia provoca, em realidade, é uma torção na própria estrutura e lógica deste acontecimento quando ocupa este lugar e esta celebração desde a sua história e seu corpo.

[14] *Nuestra Señora de la Transmisión* é uma performance do artista mexicano Jhoel Zempoalteca, realizada no Centro Cultural Border, na Cidade do México, em 2018. Parte de sua documentação, como o texto mencionado e um registro em imagem, pode ser acessado na publicação CORRERIO. Org. Leo Felipe e Jorge Bucksdricker. Florianópolis, 2019.

[15] Link do projeto disponível em https://foucaultmasshakira.wixsite.com/cipei.

[16] Link do blog do Ayllu disponível em http://migrantestransgresorxs.blogspot.com/.

[17] Sobre *Devuélvannos el oro*, ver em http://desde-elmargen.net/devuelvannos-el-oro-una-introduccion/.

[18] Texto de apresentação do Programa. Disponível em http://www.mataderomadrid.org/ficha/9580/p.o.p.s.-programa-orientado-a-practicas-subalternas.html.

[19] *Bio-lencia descolonial*, matar la academia. Entrevista com Jota Mombaça. Disponível em https://anarcopunk.org/v1/2017/07/bio-lencia-descolonial-matar-la-academia-entrevista-a-jota-mombaca/.

[20] hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 85-86

[21] SEGATO, Rita. Contra-pedagogías de la crueldad. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. As três aulas que originaram o livro estão disponíveis em (aula 1) https://www.youtube.com/watch?v=17ijWDlok2g; (aula 2) em https://www.youtube.com/watch?v=f92n-GSJDso; (aula 3) em https://www.youtube.com/watch?v=oTmr7UORWAM.

[22] Ver CUSICANQUI, Silvia Rivera. Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.

[23] Entrevista com Elza Soares publicada em 21/05/2018, disponível em https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/05/deus-e-muito-bom-comigo-foi-muito-fiel-comigo-a-vida-toda-por-isso-que-ele-e-mulher-diz-elza-soares-cjhggzwk306te01paliykv2lx.html.

[24] “Exu nas escolas”, composição de Kiko Dinucci e Edgar, é uma das músicas que integra o disco *Deus é mulher*, lançado por Elza Soares em 2018. A canção é uma poderosa crítica social ao estado segregacionista e escravocrata brasileiro. Está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw.

[25] Balanço das manifestações em defesa da educação e da universidade pública realizadas em mais de 140 cidades brasileiras no dia 15 de maio de 2019. Disponível em https://medium.com/@MidiaNINJA/levante-hist%C3%B3rico-mais-de-200-cidades-se-mobilizam-contra-cortes-na-educa%C3%A7%C3%A3o-1c778627af21?fbclid=IwAR3z5cFkS4smLlSp4dQ0reH9NU7PI9j1juHXtAD48FwLhCw6sVz41KSKP1I.

[26] Ver ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. Petrópolis: Vozes, 1985.

O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência

The Collective as Forest and the Pedagogy of Immanence

El colectivo como bosque y la pedagogía de la inmanencia

Rafael Zacca Fernandes *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.55-74

RESUMO: O presente artigo explora a possibilidade de uma comunidade transespecífica, definida mais pela categoria de convivência do que pela do comum. Para isso, explora a genealogia do conceito de cultura tal como constituído historicamente até as suas acepções modernas. Depois, o artigo demonstra a possibilidade de engendramento de outro conceito de cultura no Brasil, pressentido por nossa poesia, em sua vocação para uma incomunidade. À semelhança do conceito de floresta, a cultura aparece como um meio ambiente em que convivem as transepecificidades. Por fim, explora a afinidade desta vocação com a de uma existência pedagógica em nossa cultura, principalmente com a filosofia de Paulo Freire. Traz ainda uma constatação final, a saber: a de que as formas da colaboração nos coletivos de arte contemporâneos traduzem uma vocação de um outro povo, sonhado por Oswald de Andrade como aquele que não dicotomiza a escola (o saber) e a floresta (o meio).

PALAVRAS-CHAVE: coletivo; cultura; pedagogia; transespecificidade

* Rafael Zacca Fernandes é doutor em Filosofia (PUC-Rio) e professor substituto de Teoria Literária do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ. E-mail: zacca.rafael@gmail.com

ABSTRACT: This paper explores the possibility of a transpecific community, defined more by the category of living together than by that of communality. In order to achieve this, the text explores the genealogy of the concept of culture as historically constituted up to its modern understanding. Afterwards, the possibility of engendering another concept of culture in Brazil is demonstrated, sensed by our poetry in its propensity for an incommunity. Similar to the concept of the forest, culture appears as an environment (a medium) in which transpecificities coexist. Finally, it explores the affinity of this propensity with that of a pedagogical existence in our culture, especially within the philosophy of Paulo Freire. It also presents a final observation: that the forms of collaboration in contemporary art collectives reflect a vocation of a different people, dreamed by Oswald de Andrade as one who does not dichotomize the school (the knowledge) and the forest (the medium).

KEYWORDS: collective; culture; pedagogy; transpecificity

RESUMEN: El presente artículo indaga la posibilidad de una comunidad transespecífica, definida más por la categoría de convivencia que por la de lo común. Para esto, explora la genealogía del concepto de cultura tal como se ha construido históricamente hacia sus acepciones modernas. Después, el artículo presenta la posibilidad de engendramiento de otro concepto de cultura en Brasil, presentido por nuestra poesía, en su vocación para una "incomunidad". A semejanza del concepto de bosque, la cultura aparece como un medio ambiente en el que conviven las transespecificidades. Por último, reflexiona sobre la afinidad de esta vocación con la de una existencia pedagógica en nuestra cultura, especialmente con la filosofía de Paulo Freire. El texto aporta también una constatación final: la de que las formas de colaboración en los colectivos de arte contemporáneo traducen una vocación de un otro pueblo, soñado por Oswald de Andrade como aquel que no dicotomiza la escuela (el saber) y el bosque (el medio).

PALABRAS CLAVE: colectivo; cultura; pedagogía; transespecificidade

Como citar: FERNANDES, Rafael Zacca. O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 55-74, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.55-74

O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência

No século XX, a forma do coletivo na produção da arte foi uma exceção. Reservava-se às vanguardas (artísticas e políticas), aos limites práticos de alguns movimentos sociais, ou mesmo ao mercado e à indústria, como no caso do cinema. No entanto, neste último caso, o esquema da divisão do trabalho, segundo as categorias empregadas na produção, dificilmente permite classificá-la como coletiva. O modo de produção da arte na modernidade (desde o desaparecimento progressivo das guildas e das cooperativas medievais) conheceu como regra a produção e a assinatura individuais. Uma estranha tendência, no entanto, reemerge no século XXI. A coletividade se coloca, se não numericamente hegemônica, pelo menos estruturalmente incontornável. No Brasil, esta tendência se funda ainda sobre outra: uma forte vocação para uma pedagogia da imanência. Desde esse ponto de vista, o coletivo, no Brasil, tende para relações de aprendizagem coladas às relações de produção. Para compreendê-lo, será instrutivo perceber como a dicotomia burguesa entre o indivíduo e o coletivo se funda em certa compreensão do par natureza/cultura tanto no centro da modernidade quanto em sua periferia.[1]

Fig. 1 - O coletivo Oficina Experimental de Poesia no galpão do coletivo És uma maluca em 2015.
(Fonte: Acervo do coletivo Oficina Experimental de Poesia)

Fig. 2 - O coletivo Oficina Experimental de Poesia recebe Alberto Pucheu no terraço do Imperator em 2014.
(Fonte: Acervo do coletivo Oficina Experimental de Poesia)

*

A separação entre natureza e cultura é, ela mesma, um dado cultural do ocidente, que denuncia a sua própria natureza. Há milênios ela é preparada, principalmente com a revolução da agricultura, com o sedentarismo e com a divisão do trabalho (ELIADE, 2010, pp. 41-65), mas foi a modernidade capitalista que se mostrou capaz de dar o golpe que separaria os dois conceitos como duas montanhas que veem, entre elas, um abismo intransponível. A separação já se encontra naquela divisão grega entre *bíos* e *zoé*, que tinge a vida humana com as tintas da política, de um lado, e da animalidade por outro. (ARENDT, 2014, pp. 27-98; 2013, pp. 69-65)

Foi com a emergência da burguesia, porém, que o conceito de cultura recebeu a sua face fetichizada. Graças, é claro, à mercantilização da vida e das relações sociais, que consolidou a transformação do conceito. Se, em sua raiz latina, ele carrega o significado de cultivo (ainda empregamos esse sentido quando falamos em cultura da soja, cultura do arroz etc.) (CHAUÍ, 2018, pp. 15-28), no uso contemporâneo ele tende a se referir a dois sentidos que se destacam da ideia de natureza. Eles acompanham os sentidos da forma mercadoria: em primeiro lugar, como reificação, ou coisificação; em segundo lugar, como charme.

Por um lado, cultura se tornou sinônimo de tesouro (coisas) de um povo: bens culturais acumulados historicamente, dispostos em museus, registrados em livros e expostos em centros culturais. Poderíamos identificar essa como uma forma bancária da cultura[2]: ela é o capital pelo qual uma cultura se define, e pelo qual essa mesma cultura pode ser identificada como dominante (se o seu capital é valorizado) ou dominada (no caso de cofres esvaziados, por meio de uma relação de dependência cultural). Por outro lado, cultura também se tornou sinônimo de modo de vida complexo (charme) e distante de uma "vida natural" (real ou suposta) que fosse capaz de nos igualar a todos. Desse ponto de vista, a cultura é o modo pelo qual cada povo foi capaz de superar problemas e condicionamentos originais, fazendo com que o ser humano se distanciasse assim de sua autenticidade como espécie e se aproximasse, em bandos, em grupos, a diferentes modos de ocupação e reprodução da vida social.

A "natureza" – identificada com a flora e a fauna e destacada da vida humana – exerce assim um papel de outro fascinante no ocidente. Feitiço do qual não escapam os poetas – pelo contrário, confirma-se em sua pena. Se eles são uma espécie de "antena da raça", como afirmou certa vez Ezra Pound (1976, p. 77), é instrutivo perceber que Dante faz a sua peregrinação ao Paraíso depois de ser resgatado da selva-selvagem por Virgílio (ALIGHIERI, 2010, p. 25), e que Baudelaire mede os perigos da grande cidade em comparação com os da floresta, identificando a brutalidade urbana como uma segunda natureza (BAUDELAIRE, 1995, p. 289), que Marinetti exaltou a beleza da guerra comparando o aparato bélico a uma flora exuberante. (MARINETTI apud BENJAMIN, 2017, p. 46)

Outra é a sensibilidade da "raça" dos trópicos que as antenas daqueles que escrevem aqui captam. Nos manifestos de Oswald de Andrade, por exemplo, cultura é natureza e natureza é cultura. Por isso não entram em par contrastante, opositor ou complementar. São a mesma coisa. Por isso, o seu conceito de barbárie não se opõe ao de civilização: isso possibilita, no *Manifesto Antropófago*, o reclame por um "bárbaro tecnizado"[3] (ANDRADE, 2011, p. 69), décadas antes da distopia científica do cinema hollywoodiano. Essa barbárie também comparece no *Manifesto Pau-Brasil*: "Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil". (ANDRADE, 2011, p. 66)

Esse entendimento que desafia a tradição ocidental se sustenta em nossa poesia até os dias de hoje. Nesse sentido, duas poetas da nova geração de escritoras no Brasil, e seus dois primeiros livros, talvez funcionem como "antena da raça". *Mugido*, de Marília Floôr Kosby, por exemplo, produz relações de parentesco interespecíficas. A poeta escreve poemas em que há mais parentesco das mulheres com as vacas do que com os homens. Seus versos convivem (e nos fazem conviver) com a vaca, pelo menos com a vaca poetificada no mugido, pela força da proliferação de "m"s, como propõe o poema que abre o *Mugido*, chamado, justamente, "mmmmmm", em que podemos ler que "o mugido foi a ação escolhida" para uma "desarticulação". Kosby propõe que essa desarticulação se efetua a partir de "um êxodo / de uma tal condição / humana". (KOSBY, 2017, p. 11)

Esse êxodo não nos deve remeter a uma fuga, mas a um nomadismo. Examinemos melhor a questão. No prólogo de *A condição humana*, Hannah Arendt tece algumas considerações a respeito da "fuga da Terra" mobilizada pelo lançamento do Sputnik 1, em outubro de 1957, pela URSS, que orbitou em torno do planeta por 3 meses, enviando um pequeno sinal de rádio que poderia ser captado inclusive por rádios amadores. O lançamento foi realizado com o auxílio de um foguete R-7 Semyroka e significou um teste dos limites que encarceravam o ser humano na Terra, reforçando a tomada de posição do humano como habitante não mais do seu planeta, mas do universo. O mesmo foguete R-7, que serviria ainda como arma de combate e aniquilamento, serviu para que o ser humano sondasse chances de fuga de seu primeiro habitat. Esse evento sinaliza, para Hannah Arendt, um verdadeiro niilismo contemporâneo: uma vontade de fuga da condição terrestre, da vida "como nos foi dada", compreendida pelo ser humano como prisão. "A reação imediata", diz o prólogo de *A Condição humana*, a propósito do modo como foi noticiado o lançamento do Sputnik 1, "expressa no calor da hora, foi alívio ante o primeiro 'passo para a fuga dos homens de sua prisão na Terra'". (ARENDT, 2014, p. 1)

Se o avanço da tecnologia (e, contemporaneamente, do capitalismo) é identificado como chance de fuga da Terra (e, portanto, de colonização, domínio e assentamento em outros planetas e corpos celestes), é fácil perceber porque, historicamente, alguns movimentos políticos, artísticos e filosóficos quiseram se contrapor a esse destino das forças produtivas a partir da imagem idílica de um retorno à terra como paraíso natural a ser reconquistado. Desde a *Lebensphilosophie* até certas vertentes do romantismo, o antídoto contra o veneno da fuga foi a *refamiliarização* com a vida natural, com a Terra, com a natureza etc. Uma fuga, portanto, para o interior (tanto o geográfico, longe dos litorais e da atmosfera, quanto o psíquico). Duas saídas civilizacionais. Mas é contra as duas fugas da civilização, a que escapa para "fora" e a que escapa para "dentro", que Kosby nos oferece a imagem de um êxodo bárbaro.

O que significa esse êxodo? A palavra deriva do grego *éksodos*, que significa "passagem", "saída" (ou, literalmente, um "fora", ex, do caminho, *ódos*). Contemporaneamente, remete ao deslocamento de grupos inteiros de pessoas de uma região para a outra, implican-

do, portanto, um *estranhamento*, uma condição de *estrangeiridade*. O estrangeiro suporta tanto a diferença da língua quanto a diferença de direitos desde pelo menos a Grécia Antiga – aliás, justamente na Tragédia Grega, segundo Aristóteles, chamamos *éksodos* o momento em que o Coro anuncia, sem canto, o desfecho da peça. (ARISTÓTELES, 2017, p. 111) No *Mugido*, esse êxodo implica, simultaneamente, a condição estrangeira do animal e da mulher, promovendo, por exemplo, uma identidade maior entre as "fêmeas" de todas as espécies do que entre a "fêmea" e o "macho" humanos. Implica também o sonho do fim da "peça teatral" do doméstico: "todos aqueles cães / eram cadelas // bocetas ao sol / não é todo dia". Reforça este encontro de significados o comentário de Angélica Freitas, em forma de poema ("muuuu") ao final do livro: "Ler poemas como quem presta atenção, de verdade, em uma fêmea de outra espécie. / Para se entender". (KOSBY, 2017, p. 107)

A empatia interespecífica, entre espécies, também habita a poesia de *A primavera das pragas*, de Ana Carolina Assis. Em seus versos, porém, a consequência coletiva dessa empatia leva a lugares insuspeitos. A subjetividade se identifica e aprende com outras espécies, inclusive as microscópicas. A começar pelo título do livro, que sugere uma confusão produtiva entre a germinação, a revolta política e as comunidades de insetos e micro-organismos. Refere-se, é claro, à Primavera de Praga; como também, por extensão, à Primavera Árabe e à mais distante Primavera dos Povos, do século XIX. Trata-se de um conjunto intertextual de revoltas contemporâneas e modernas. Em segundo lugar, refere-se também às pequenas comunidades que destroem antigos arranjos. E, por isso mesmo, uma "primavera" de "pragas", um florescer das feridas, une pares que costumamos acreditar como opositivos. Isto é, macropolítica e micropolítica não se opõem, significam a mesma coisa; o mesmo se pode dizer de bioma e política; idem para florescimento e desenvolvimento social. A escola e a floresta de Oswald ganham aqui novos desdobramentos.

Adelaide Ivánova acreditou ver nessa poesia uma "revolução dos bichinhos". (IVÁNOVA in ASSIS, 2019, pp. 67-69) Não à toa vemos siris, caranguejos, fungos, lesmas e outros bichos pequenos se misturando à vida prática e sentimental humana. Vejamos, por exemplo, um poema como "praga", de onde surge o título do livro de Assis:

apago pego no sono
ao lado de desconhecidos
sinto fungos a acidez nas coxas
a mari disse cravo óleo de coco
e bicarbonato de sódio curam
a palavra cândida também
significa aguardente de cana
cachaça fungos
que podiam tornar o vinho
em vinho mas
seguem aqui ardendo
quando dão trégua
apago pego no sono
ao lado de desconhecidos
a palavra cândida também
pode ser um nome como a
cândida erêndida que torcia
a roupa de cama branca em
que sua vó a vendia pros homens
a palavra cândida também significa
branca
e lembrei do arroz que
catei com a vó as
mariposas puseram ovos
nos sete quilos de arroz
da casa dos ovos
saíram bichinhos a vó
disse está limpo mas
preciso que você também
cate catamos
tivesse dinheiro não tinha
escolha ela dizia
apago pego no sono
ao lado de desconhecidos
enquanto atravesso arroz já

cândido cachaça e ponte
presidente costa e silva rumo à
tua casa que fica agora
na rua Venceslau que é
como se chama também a praça
da primavera de praga

(ASSIS, 2019, pp. 41-42)

O estado indiscernível da palavra "cândida", entre significante e pluralidade de significados (uma personagem de Gabriel García Marquez, uma infecção genital causada por um fungo, a pureza de caráter etc.) e da palavra praga, entre textos verbais e históricos (a praga como ferida, como infestação, como evento histórico e, em curto-circuito com ele, fazendo coincidir uma rua do Rio de Janeiro com uma praça da República Tcheca), sugerem um estado indiscernível de uma coletividade formada na diferença. Essa coletividade de diferentes, e não de iguais, inaugura um espaço de colaboração entre aqueles que se reconhecem como incomuns (uma incomunidade) que se abre não aos discursos, mas aos diálogos. Na poesia de Oswald de Andrade, o aprendizado não ocorre sem os indígenas e o porvir do matriarcado; em Marília Floôr Kosby, não ocorre sem as vacas e seu mugido; em Ana Carolina Assis, esse aprendizado só pode ocorrer na incomunidade dos muitos bichinhos.

*

Há em nossa cultura qualquer tendência à diferença – e isto se manifesta na poesia – ainda que as classes dominantes tentem mitigá-la com força e com ideologia. Nesse sentido, há uma tendência brasileira – e latino-americana – ao entendimento da cultura como uma incomunidade, ou como uma coletividade heterogênea, que partilha e disputa diferentes modos de vida, fazeres, saberes e modulações simbólicas. Há, por assim dizer, uma vocação de um conceito: o de cultura como coletividade heterogênea ou como floresta.

Fig. 3 - Oficina em São João del Rey, Festival de Inverno, 2017.
(Fonte: Acervo do coletivo Oficina Experimental de Poesia)

Fig. 4 - Oficina no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por ocasião do Prêmio Pipa 2015.
(Fonte: Acervo do coletivo Oficina Experimental de Poesia)

A floresta é um coletivo de coletivos. Ou um coletivo de povos. Abrange a ideia de fauna e de flora, que são conceitos transespecíficos. Acolhem, portanto, uma diferença fundamental: não classificam seres semelhantes, mas seres que convivem. Os agrupamentos por espécie, ou mesmo por gênero, fundam diferenças e semelhanças a partir de dados ontológicos que aprisionam os seres. A fauna e a flora de um lugar, pelo contrário, não designam dados somente ontológicos, mas também espaço-temporais. E a própria floresta se livra da classificação ontológica, já que agrupa seres orgânicos e inorgânicos. É o que acontece com nossa vocação para o conceito de cultura – com isso, temos a chance histórica de fundar a cultura como aquilo que se cultiva entre os que convivem. A floresta, portanto, é um coletivo – mas um coletivo dos diferentes. Porque não se coloca como uma força ontológica que constrange os conviventes, mas como meio ambiente em que eles podem habitar. Assim, os critérios culturais deixam de ser ideais (metafísicos) e passam a ser imanentes, pertencem ao meio ambiente em que se encontram.

É isto que está em jogo na animalidade mobilizada por Marília Floor Kosby e Ana Carolina Assis. Também em jogo na poesia de Oswald de Andrade, que antecipou essa coletividade heterogênea. Em "Erro de português", essa vocação se apresenta em uma inversão curiosa:

> Quando o português chegou
> Debaixo de uma bruta chuva
> Vestiu o índio
> Que pena!
> Fosse uma manhã de sol
> O índio tinha despido
> O português.
>
> (ANDRADE, 1974, p. 177)

O título alude a uma ambivalência: o erro é de português como povo e como idioma. O que se anuncia é também a chance de um aprendizado. Não por acaso se desenhou entre nós uma pedagogia da imanência, cujo principal impulso foi dado pela filosofia de Paulo Freire. Que a sua filosofia se funde em nossa vocação para a floresta – que a escola e a floresta de Oswald encontrem em sua filosofia a sua face mais fecunda – ainda não foi suficientemente esclarecido. Pois há, na pedagogia e na concepção da humanidade em Freire, não apenas a constatação da existência como também da necessidade da diferença no processo do vir-a-ser de qualquer ser humano.

Na *Pedagogia do oprimido*, a categoria do inacabado é incontornável.[4] Mundo e ser humano são definidos pelo signo de seu inacabamento. Porque o mundo precisa ser feito, permanentemente, os seres humanos são os seus coautores; porque o ser humano nunca se estabiliza em uma forma definitiva e acabada, ele é sempre coautor de sua própria existência e da existência dos outros. É nesse sentido que a categoria auxiliar da colaboração pode ser depreendida de uma tal concepção. Isto é, Paulo Freire valoriza a ideia de colaboração não apenas para combater a ideia de competitividade – que domina as formas de trabalho capitalistas, contra as quais Freire se levantou –, mas também porque a própria existência humana e do mundo não seriam concebíveis sem essa ideia. (FREIRE, 2018, p. 226-234)

*

A vocação pedagógica na cultura brasileira sempre foi pressentida por nossa poesia. A proliferação de oficinas nas últimas décadas atesta isso, desde as promovidas por poetas individualmente, como as de Carlito Azevedo ou Angélica Freitas, até as promovidas por coletivos, como as realizadas pela extinta Oficina Experimental de Poesia e pela iniciativa Mulheres que escrevem. Mas também a própria linguagem poética a testemunha. Sua face mais nítida figura em João Cabral de Melo Neto, conterrâneo e contemporâneo de Paulo Freire. O poeta pernambucano escreve uma poesia em que a relação entre as coisas é pedagógica. Por exemplo em *A escola das facas*, livro em que figura um poema homônimo que diz:

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada.

(MELO NETO, 1980, p. 46)

No poema, a atividade poética e a existência se dão a partir de relações pedagógicas, de ensino-aprendizagem. O que o vento alísio aprende nas folhas laminadas, quer dizer, cursando as folhas laminadas, nesse duplo sentido que tem para nós a palavra e o verbo "cursar", se revela como uma pedagogia entre coisas. Vento, folhas, coqueiral, cana. Mas as coisas estão saturadas de relações humanas: o coqueiro e a cana, que cortam, ensinam o corte ao vento, porque o Agreste e o Sertão aprenderam o modo de existência da "mão cortante e desembainhada". Existe algo que atravessa essa colocação poética e a filosofia de Paulo Freire, desde o primeiríssimo *Educação como prática da liberdade*: o modo de aparecimento das palavras geradoras no método de alfabetização é análogo ao modo existencial das palavras em João Cabral, com sua pedagogia do dentro para fora.

Se assumirmos que a floresta é um destino de nossa cultura – malogrado pela ação das classes dominantes –, teremos de admitir também que essa floresta exige uma pedagogia. Assim, como em Freire, a pedagogia se apresenta como destruição da violência que se constitui como obstáculo para o ser-mais a que todo ser humano aspira, também a flores-

ta – o coletivo – exige uma forma pedagógica. Porque os seres que se fundaram na cisão entre natureza e cultura não podem, automaticamente, por um suposto saber que possam adquirir, entrar novamente na floresta. Não existe imediatismo que possa transpor a distância abissal que se colocou entre a civilização e a floresta.

Essa pedagogia, no entanto, também não é automática. Não se trata de uma educação para a floresta. Foi Walter Benjamin quem, nos anos 1930, alertou que a pedagogia, a educação, a escola, enfim, não é ela mesma libertadora – um saber que consolidou a dominação não pode ser ele mesmo libertador. (BENJAMIN, 2012, p. 133) Somente um saber "reflorestado", que seja ele mesmo floresta (isto é, que aconteça, ele mesmo, em um meio ambiente análogo à floresta) pode instaurá-la. Isto significa que os coletivos de arte – naqueles em que a forma da colaboração não é fachada, mas que integram todos os participantes em todas as etapas do processo produtivo, dividindo realmente tanto o trabalho quanto os lucros e os ônus materiais e simbólicos – e os coletivos políticos encarnam a chance de realizar uma tarefa inacabada em nossa história. A de um reflorestamento cultural.

Uma pedagogia que não seja ela mesma floresta, desde os seus princípios até a sua finalidade, não pode instaurar uma floresta. A floresta precisa ser um porvir e uma prévia dessa prática. O que isso significa, de fato? Que a chance de uma outra cultura, em nós, depende do acolhimento transespecífico em um meio ambiente (este meio ambiente é a prática dos coletivos, mas pode ser uma sala de aula, um consultório médico, uma fábrica, uma casa) em que possam conviver e colaborar os incomuns. A floresta aparece, desse ponto de vista, não apenas como utopia, mas também como um pressuposto, mesmo que em determinado contexto ela não preexista. Contra o deserto da civilização, o sonho de uma escola floresta aparece como o sonho de uma imanência. Como se já estivéssemos na floresta: só assim poderemos estar nela.

Neste sentido, o coletivo pode se apresentar como uma arte da floresta. Um artifício do povo da floresta, que seja. A floresta é o artifício que suporta o incomum. Neste sentido,

não estamos tão distantes da formulação de um antigo formalista russo, Victor Chklovsky, para quem a arte era um conjunto de procedimentos capaz de produzir estranheza, devolvendo assim uma sensação de vida às coisas. (CHKLOVSKY, 1976, p. 45) O povo da floresta é um povo estranho por vocação.

Notas

[1] As reflexões que constituem este artigo não seriam possíveis sem um aprendizado coletivo estabelecido nos espaços em que aconteceram os encontros da Oficina Experimental de Poesia (2011-2018). Foi com poetas e não-poetas inte-ressados no fazer coletivo, tanto de mundo quanto de linguagem, que se gestou essa reflexão, que surge no ano se-guinte ao fim do coletivo, e meia década depois de encontros semanais onde pude aprender com centenas de pessoas. Convivem nestes pensamentos essas pessoas, e a elas agradeço imensamente.

[2] Aqui formula-se um pensamento a propósito dessa concepção de cultura análogo ao que propôs Paulo Freire, quando propôs pensar a pedagogia da dominação como uma pedagogia "bancária". A esse propósito, cf. "A educação bancá-ria como instrumento da opressão. Seus pressupostos, sua crítica" em FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz & Terra, 2018, pp. 79-85.

[3] O ideal de um novo tribalismo é originalmente de Hermann von Keyserling, em O mundo que nasce, livro em que de-fende esse arquétipo – fruto da modernização de países não-europeus – como modelo de excelência da modernidade. O bárbaro tecnizado seria aquele capaz de ingressar no mundo da técnica moderna sem se misturar à densidade da tradição ocidental. Cf. KEYSERLING, Hermann de. Le monde qui nait. Trad. de Christian Sénéchal. Paris: Stock, 1932.

[4] A ideia de inacabamento seguiria com Freire até o final de sua vida, como vemos na Pedagogia da autonomia. (1996, pp. 50-52)

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas.* Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Autêntica; Editora Fundação Perseu Abramo, 2018.

CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In *Teoria da Literatura*: Formalistas Russos. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas,* volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* São Paulo: Paz & Terra, 2018.

KEYSERLING, Hermann de. *Le monde qui nait*. Trad. de Christian Sénéchal. Paris, Stock, 1932.

KOSBY, Marília Floôr. *Mugido*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.

NETO, João Cabral de Melo. A escola das facas. In *Poesia Completa 1940-1980*. Lisboa: INCM, 1986.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Ensaios de Ezra Pound. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix; EdUSP, 1976.

Escola da Floresta | Breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios

Escola da Floresta | Brief Notes or a Text-Collage Written by Many Hands and Midias

Escola da Floresta |Breves notas o un texto-collage escrito por muchas manos y medios

Fábio Tremonte *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.75-84

RESUMO: A Escola da Floresta é uma experiência em pedagogias experimentais e radicais a partir de uma escola, inicialmente, nômade. Seu programa é baseado em descobrir, conhecer, ensinar e aprender a partir de outros possíveis saberes, sejam aqueles que utilizamos em nosso cotidiano, até saberes populares e ancestrais, passando pelos saberes ditos não-oficiais e presentes nos currículos oficiais. Como maneira de compartilhar esses conhecimentos, a escola propõe encontros de naturezas diversas.

PALAVRAS-CHAVE: escola; pedagogia experimental; pedagogia radical; outros saberes; encontros

* Fábio Tremonte é mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes com qualificação em multimídia e intermídia na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: fabio@fabiotremonte.com.

ABSTRACT: The Escola da Floresta is an experience in experimental and radical pedagogies from an initially nomadic school. Its program is based on discovering, knowing, teaching and learning from other possible knowledges, be those that we use in our daily life, to popular and ancestral knowledge, passing through the knowledges no officials and present in the official curricula. As a way to share this knowledge, the school proposes meetings of different natures.

KEYWORDS: school; experimental pedagogy; radical pedagogy; other knowledge; meetings

RESUMEN: La Escola da Floresta es una experiencia en pedagogías experimentales y radicales a partir de una escuela, inicialmente, nómada. Su programa está basado en descubrir, conocer, enseñar y aprender de otros posibles saberes, sea aquellos que utilizamos en nuestro cotidiano, hasta saberes populares y ancestros, pasando por los saberes no oficiales y tapien aquellos presentes en los currículos oficiales. Como manera de compartir esos conocimientos, la escuela propone encuentros de diversas naturalezas.

PALABRAS CLAVE: escuela; pedagogía experimental; pedagogía radical; otros saberes; encuentros

Como citar: TREMONTE, Fábio. Escola da Floresta | Breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 75-84, jan. /jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.75-84

Escola da Floresta | Breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios

Iniciada em 2016, a Escola da Floresta existe [1] como um espaço nômade e temporário, acontecendo em lugares e momentos diversos e constituída a partir da intenção de criar possibilidades de encontro.

***

Se serve muito do que há ao seu redor. Da sua casa, da sua cidade, do seu ateliê, dos seus amigos, dos seus conhecidos e desconhecidos, dos espaços de arte, dos espaços públicos, dos públicos. Se serve também do que está acontecendo no domínio das políticas públicas, do que foi esquecido pelo sistema que rege essas políticas, joga com a profundidade de campo – se interessa "pelas formas de vida comunais que vêm, insistente e corajosamente, resistindo e recriando modos de viver ao longo dos séculos". E "se servir" diz respeito a uma relação de interdependência e de cooperação. [2]

***

As possíveis formas de encontro são aplicados tanto na dinâmica das proposições quanto na configuração e temas abordados e são elaborados a partir de um processo de pesquisa do contexto e conjuntura política e histórica da América latina, em processos de aprendizagem horizontal, desierarquizado, um lugar para ações e proposições coletivas na busca por imaginar novas e diferentes formas de vida que façam frente a um modelo de mundo desenvolvimentista e capitalista, em uma busca pela tentativa de experimentar um outro tempo, não-pautado pelo relógio nem pela produção, mas uma vivência de um tempo alargado, de estar junto.

***

Anarcotropicalismo

A Escola da Floresta baseia-se, inicialmente, na história e saberes dos povos latino-americanos, tanto nos originários que guardam seu conhecimento em uma tradição anterior à chegada dos europeus, quanto aqueles que se constituíram a partir desse encontro, vivendo e revivendo em resistência a violência do passado colonial cujas raízes ainda estão sob nossos pés. Interessa-se por formas de vida comunais que vêm, insistente e corajosamente, resistindo ao longo dos anos e confrontando diretamente a crença da cultura ocidental no progresso e no projeto civilizatório que eliminou uma série de povos, e com eles, seus saberes, substituindo-os por um currículo com origens ocidentalizadas

que, muitas vezes, pouca relação se estabelece com conhecimento outros. Busca na ideia de autonomia e liberdade fazer frente a esse processo que assombra o território latino-americano desde os primórdios de sua constituição e busca imaginar novas formas de vida. Busca também na horizontalidade de saberes encontrar novas maneiras de compartilhar conhecimento, pensa nessa horizontalidade como uma mesa onde podem ser colocado saberes e conhecimentos diversos, sem hierarquização. A mesa é figura e ponto importante.

***

O povo original da floresta é o povo indígena. As nossas tribos são a gente que sempre viveu na floresta, mesmo os povos que vivem em região que não é de floresta grande como a da Amazônia, os que são do cerrado, os que são de região de capoeira, são povos da floresta, são povos do mato, e a cultura do nosso povo é uma cultura que tem economia, que tem toda a organização dela em cima do que a natureza oferece, em cima do que a natureza dá para os homens. [3]

***

Em meio às crises cultural, econômica, sistêmica, ambiental e aos desafios globais que essas crises impõem, surge uma questão: por que retornar – talvez tardiamente – às experiências de organização de vida comunitária provenientes de tradições culturais de alguns povos originários na América Latina? Como fazer isso partindo da experiência autocrítica, que assume a própria ignorância e também o desejo de aprendizagem dialógica, de autoquestionamento que reconhece os tipos de saber e de conhecimento construídos para além das lógicas acadêmica e científica, reconhecidas e promovidas conforme os paradigmas da cultura ocidental? Como fazer isso sem reproduzir – ainda que com as melhores intenções de reconhecimento e horizontalidade – as lógicas extrativistas de conhecimento e de vitalidade do outro? [4]

***

Criada pelo artista Fábio Tremonte em São Paulo, a Escola da Floresta não possui uma sede fixa, não tem paredes, cadeiras, mesas ou projetores, não tem refeitório nem banheiros, professores nem alunos, provas nem conteúdo programado. Em se tratando de forma, inclusive, ela é mutante. Ela borra as linhas distintivas entre autoridade e liberdade, entre escola e processo artístico, entre artista e educador, entre aluno e professor. A ausência de uma forma física, ou de um programa permanente implica, em alguma medida, em uma desobediência.

Para Fábio Tremonte, o encontro e a construção de esferas públicas são de grande importância para a constituição da Escola da Floresta, para além de seu conteúdo, que é calcado e baseado nos povos latino-americanos. Desse modo, Tremonte provoca uma relação entre a forma e aquilo que é ensinado, apresentado ou, simplesmente, posto à vista. Politicamente, seu conteúdo lida com questões que dificilmente são abordadas em escolas primárias, secundárias e universidades, além de serem pouco debatidas, também, no meio artístico. [2]

***

Ninguém pode antecipar a potência de um encontro. [5]

***

Pedagogia canibal

Quando dois corpos distintos posicionam-se frente a frente, cada um vem carregado do que se é. O outro é acessado a partir de nossas experiências, pensamentos, convicções etc. Entretanto, há uma brecha, um espaço, uma fresta que se estabelece, separa e une. Essa fresta é o espaço de encontro, no qual um fluxo de informações e trocas vai se formar, possibilitando o surgimento de diálogos, embates, conflitos.

***

Em que consiste essa sociabilidade do Sul? Em primeiro lugar, é um impulso vital, não-racional. Uma vontade de viver, um querer viver. Mas não viver de qualquer modo, e sim afirmando um tipo de vínculo, um tipo de existência, uma certa ideia de felicidade: um estar-juntos antropológico. É também um conjunto de saberes e estratégias para reproduzir esses vínculos, essas formas de vida. [6]

***

A figura da floresta é importante na configuração da escola, pois remete à origem e formação da América latina nesses cinco séculos, desde a chegada e intervenção européia, sugerindo uma multiplicidade cultural tão complexa quanto aquela encontrada nas florestas, um lugar de saberes e conhecimentos possíveis de gerar transformações efetivas, tanto sociais e políticas, quanto pessoais. O que possibilitaria isto é o confronto do modo de vida capitalista-ocidentalizado com os daqueles que lutam e resistem, recriando seus territórios e modos de viver.

***

Por isso a importância de reaprendermos a ativar a capacidade do encontro, de estar e permanecer juntos, de criar um ambiente com sua cultura, suas infraestruturas, seus códigos e sua economia, para que sejamos capazes de dar sustentação no tempo às práticas e aos valores que desejamos reverberar. [7]

***

Os encontros podem se configurar de diferentes maneiras, como viagens, passeios, caminhadas, culinária, projeção de filmes, contação de histórias, leituras de textos, produções gráficas, conversas e, também, através de colaboração de coletivos e/ou outras pessoas que sintam-se impulsionados em estabelecer relações com os projetos desenvolvidos e a propor outras possibilidades.

***

É perceptível o desejo da Escola da Floresta em se desdobrar, expandir-se em uma multiplicidade de sei-lá-o-quê, formular problemas e construir lugares de fala horizontalizados. [2]

***

Para aprender é necessário desacelerar. Sair do ritmo urbano e se colocar com todo o corpo à mercê de outras lógicas do tempo, dos intercâmbios pessoais e afetivos, do que ocorre como possibilidade quando um plano pré-desenhado falhar ou – afortunadamente – não se cumprir como o previsto. O tempo não produtivo. O tempo centenário. O tempo fora do calendário gregoriano. O tempo não ditado pelo trabalho humano. [4]

***

Radicalizando, a Escola da Floresta é um pensamento, uma consciência do gesto radical, imprescindível ao nosso tempo. Tempo de golpe, de esquecimento, de repressão, de ingerência, de contrarrevoluções. E se for assim, ela é claramente uma atitude política cal- cada na ideia de recomeçar. E *recomeçar nunca é recomeçar alguma coisa. Nem retomar um assunto ali onde a gente o tinha deixado. O que a gente recomeça é sempre outra coisa. É sempre inaudito. Porque não é o passado que nos impele a isso, mas precisamente o que nele não adveio. E porque somos também nós mesmos, então, que recomeçamos. Recomeçar quer dizer: sair da suspensão. Restabelecer o contato entre nossos devires. Partir, de novo, dali onde estamos, agora*. [2]

***

Outras coletividades, nas quais se incluem as não humanas, também dialogam. Outras coletividades nas quais os ritmos e os ciclos não são aqueles que predominam no imaginário do cotidiano urbano. [4]

***

É, precisamente porque o que recomeçamos é sempre outra coisa, que falar sobre a Floresta faz dela uma experiência política do presente. Talvez uma das mais urgentes e necessárias. A floresta é, aqui, a metáfora da insurreição. É o ecossistema que insiste em se rebelar contra as transformações impostas pelo poder constituído do capital. [2]

***

A Escola da Floresta é um projeto em processo que busca gerar relações e, principalmente, aprender com as diferentes formas de luta e resistência latino-americanas e seus habitantes através do reconhecimento do outro e das diferenças culturais, geográficas, em todo esse território, da análise daquilo que nos une e que, também, nos afasta, nos diferencia e nos aproxima, tentando criar uma maior rede de troca de saberes como forma de aprender com a América Latina.

***

[...] pensar outras temporalidades e outras formas de vida esbarra em condições que costumam ser pouco flexíveis ou pouco dispostas a modificar seus tempos e objetivos de produtividade: institucional, programática, profissional, cultural. [4]

***

[...] artistas estão produzindo escolas como (se fossem) escolas de arte, mas escolas que não são de arte. Há nisso, ao mesmo tempo, uma dose interessante de desobediência civil – com relação à arte – e um alto grau de imaginação institucional – no que diz respeito à educação –, e vice-versa. [8]

***

Todas essas considerações também nos fazem refletir sobre o rumo que pode tomar essa escola, sobre quais tipos de ações e desdobramentos ela pode ter, os espaços que pode ocupar, os textos que pode compartilhar, as lutas em que pode se envolver. Por ser inseparável do eu (do artista) e do mundo, ela pode estabelecer zonas de indistinção, de

intensidade e de fracasso. Lacunas de tempo também, entre uma aparição e outra. A Escola da Floresta é um pensamento porque ela pode ou não se materializar, ela pode ou não se infiltrar no quotidiano anestesiado das pessoas, ela pode ou não continuar existindo. E aí reside a sua força. [2]

---

[1] A partir de junho de 2019, a Escola da Floresta passa a ocupar um espaço físico fixo na cidade de São Paulo

[2] Kamilla Nunes | Embarcação | Dissertação de mestrado apresentado no departamento de artes visuais da Udesc [Universidade do Estado de de Santa Catarina]

[3] Ailton Krenak | A Aliança dos Povos da Floresta | Encontros | Azougue Editorial

[4] Sofia Olascoaga | Desaprender, perguntar-se, escutar: Uma pedagogia da incerteza? | Dias de Estudo | Incerteza Viva | 32ª Bienal de São Paulo

[5] Comitê Invisível | Eles querem nos obrigar a governar, mas não vamos cair nessa provocação | Crise e Insurreição | N-1

[6] Amador Fernández-Savater | Pós-capitalismo: a dimensão sensível | http://outraspalavras.net/posts/pos-capitalismo-a-dimensao-sensivel/

[7] Henrique Parra | Tecnologias de pertencimento e produção do comum: ocupas, praças e jardins | https://urucum.milharal.org/2017/08/23/tecnologias-de-pertencimento-e-producao-do-comum-ocupas-pracas-e-jardins/

[8] Mônica Hoff | Notas para a construção de teorias refutáveis, pedagogias sem importância e escolas de garagem, ou: um bom nome para o amor | Fábrica de Conocimiento | Escuela de Garaje

Os Silva, a floresta

The Silva, the forest

Los Silva, el bosque

Analu Cunha *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.85-104

RESUMO: O artigo procura refletir sobre a ideia de floresta na construção de uma possível identidade brasileira a partir dos trabalhos da autora produzidos para a exposição *Selva*, montada em Brasília e em Rio Branco em 2018. O projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais – Atos Visuais Funarte Brasília/Acre. Em companhia dos trabalhos de Carla Guagliardi, João Modé e Rochelle Costi, Analu Cunha produziu duas videoinstalações em que aborda as relações semânticas e simbólicas entre os termos selva e silvo – em *Silva, serpente,* 2018 –, e entre a ideia de hospitalidade e o bugio, macaco da família de primatas mais presente em território nacional – em *Guariba, guarida,* 2018. Do latim *silva*, um dos sobrenomes mais comuns no país, a palavra selva flui subjacente em nossa "brasilidade", pontuando o selvagem em brasa adormecido em berço esplêndido. Diante das perplexidades complexas que nos cercam, como pensar a emergência dessa selva (mal) recalcada?

PALAVRAS-CHAVE: selva; Silva; floresta; fronteira; arte contemporânea

* Analu Cunha é artista, doutora em Linguagens Visuais (PPGAV/UFRJ), professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, da EAV/Parque Lage e atual coordenadora de exposições das galerias da UERJ. Trabalha como artista visual, curadora e pesquisadora, com ênfase nas interfaces entre os elementos constitutivos do audiovisual.
E-mail: analucunha@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4955-8067

ABSTRACT: The article seeks to reflect on the concept of jungle in the construction of a possible Brazilian identity from the works of the author produced for the exhibition Selva, mounted in Brasilia and Rio Branco in 2018. The project was awarded with the Funarte Connection Circulation Visual Arts Award - Visual Acts Funarte Brasília / Acre. In the company of the works of Carla Guagliardi, João Modé and Rochelle Costi, Analu Cunha produced two video installations in which he approaches the semantic and symbolic relations between the terms jungle and hiss - in Silva, serpente, 2018 - and between the idea of hospitality and the howler, monkey of the family of primates more present in national territory - in Guariba, guarida, 2018. From the Latin silva, one of the most common surnames in the country, the word jungle flows underneath in our "Brazilianness", punctuating the red-hot dormant in splendid cradle. In the face of the complex perplexities that surround us, how can we think of the emergence of this (bad) repressed jungle?

KEYWORDS: jungle; Silva; forest; border; contemporary art

RESUMEN: El artículo busca reflexionar sobre la idea de bosque en la construcción de una posible identidad brasileña a partir de los trabajos de la autora producidos para la exposición Selva, montada en Brasilia y Rio Branco en 2018. El proyecto fue contemplado con el Premio Funarte Conexión Circulación Artes Visuales – Actos Visuales Funarte Brasilia/Acre. Al lado de los trabajos de Carla Guagliardi, João Modé y Rochelle Costi, Analu Cunha produjo dos videoinstalaciones en las que aborda las relaciones semánticas y simbólicas entre los términos selva y silvo – en Silva, serpente, 2018 – y entre la idea de hospitalidad y el bugio , de la familia de primates más presente en territorio nacional – en Guariba, guarida, 2018. Del latín silva, uno de los apellidos más comunes en el país, la palabra selva fluye subyacente en nuestra "brasilidad", puntuando el salvaje en brasa adormecido en cuna espléndida. Ante las perplejidades complejas que nos rodean, ¿cómo pensar la emergencia de esa selva (mal) reprimida?

PALABRAS CLAVE: selva; Silva; bosque; frontera; arte contemporaneo

Como citar: CUNHA, Analu. Os Silva, a floresta. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 85-104, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.85-104

Os Silva, a floresta

Selva, o projeto

Em abril de 2018, inauguramos eu, Carla Guagliardi, João Modé e Rochelle Costi, a exposição *Selva*, ganhadora do Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais – Atos Visuais Funarte Brasília, na Galeria Fayga Ostrower, em Brasília. O Prêmio foi uma iniciativa para promover o intercâmbio de exposições por diferentes estados de maneira a "estimular a multiplicidade e a diversidade de linguagens e tendências da arte contemporânea brasileira". Ainda segundo o edital, o proponente que escolhesse expor no espaço da Funarte Brasília deveria "obrigatoriamente realizar a mesma exposição em pelo menos um dos seguintes estados: Acre, Amazonas, Tocantins, Roraima, Rondônia, Amapá ou Espírito Santo". Em junho do mesmo ano, a exposição seguiu para a galeria do SESC/Rio Branco, na capital do Acre.

Fig. 1 – Vista da exposição *Selva*, Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, 2018.
(Foto: Rochelle Costi)

No projeto, anunciávamos:

> A exposição reúne artistas com longa trajetória no circuito artístico brasileiro e internacional sem, contudo, alguma vivência imersiva no território fértil [e pouco acessível] do estado do Acre. A proposta irá possibilitar a oportunidade de troca e reflexão sobre as questões de fronteira, da biodiversidade e da globalização a partir da experiência na floresta e seu entorno. Os artistas, que apresentam produção de caráter investigativo e experimental, serão os responsáveis por todas as etapas do projeto.
>
> A reunião de Analu, Carla, João e Rochelle procura criar diálogos entre obras e conceitos que se relacionem entre si e com o espaço expositivo. Pensar a ideia de selva como um lugar de alta biodiversidade, confrontando os conceitos de biodiversidade à uma possível 'urbediversidade'. [...] A escolha da cidade de Rio Branco para abrigar a itinerância surge como um contraponto com a cidade de Brasília, totalmente planejada e expandida para além com suas cidades satélites que, por sua vez, contam com desenho mais orgânico e caótico.

Eu e João Modé elaboramos o projeto em poucos dias e, na ocasião, optamos pelo estado do Acre, um dos componentes da Amazônia Legal, pela proximidade com a floresta. O contraste com a capital do país era um estímulo interessante para pensarmos o conceito de selva. Na época, ignorávamos que Rio Branco era uma das capitais mais devastadas do país.

A ideia da itinerância no Acre era permitir uma vivência imersiva por meio de incursões na floresta Amazônica e produzir novas experiências em vídeo, fotografia, materiais coletados e outros objetos relacionados à ideia de "selva". Como constava no projeto, queríamos explorar a oportunidade de pensar os conceitos de fronteira no estado mais ocidental do país, divisa com dois estados brasileiros (Amazonas e Rondônia) e com os países Peru e Bolívia. Nos pareceu que o estado, assim como Brasília, em um outro aspecto, reunia diferentes abordagens acerca da complexidade da vida e de seus herdados e novos contornos no século XXI.

Em Brasília, tudo correu como o esperado, com a beleza, a tensão e as grandes expectativas da cidade presentes em nosso imaginário. Coincidentemente, enquanto

estávamos lá para a inauguração, acontecia o 15º Encontro Acampamento Terra Livre (ATL), com mais de 100 etnias indígenas. Curioso essa experiência ter ocorrido na cidade que reunia o outro extremo do sentido de selva. De fato, vimos muito mais indígenas em Brasília do que no Acre.

Ainda que tivéssemos que cumprir as exigências da instituição, uma das ideias que não abrimos mão, sugerida pelo João, foi a de usar gelatinas verdes em todas as lâmpadas da galeria. Isso banhou espaço, trabalhos e relações em uma estranha densidade florestal[1]. Foi especialmente perturbador editar os vídeos nesse contexto: mesmo tendo algo de tranquilizante e sedutor, depois de algum tempo a luz verde impedia a focagem ampla em pessoas e objetos. Planos fechados não eram problema, mas, nos abertos, tudo parecia coberto por algo que não podíamos visualizar integralmente e, portanto, não entendíamos muito bem. E isso era muito bom.

Rio Branco: o mesmo céu aberto, o mesmo barro vermelho, a grande concentração de nordestinos e muitos, muitos insetos. E um calor amazônico que deixa os corpos na contramão da temporalidade neoliberal, esta sim, selvagem. Ao chegarmos ao hotel do aeroporto, presenciamos a apreensão de um rapaz pelo exército. De imediato, fomos desestimulados a sair à rua quando anoitecia. Ainda que a população seja muito acolhedora, a chegada do tráfico de drogas e o consequente crescimento da violência nas fronteiras criou uma cidade acuada, com cuidados excessivos para os olhos de quem mora no Rio de Janeiro. Considerei que a proximidade da floresta pudesse acionar um medo primitivo e incontrolável nesses habitantes, mas descobri que grande parte da população era descendente de cearenses atraídos pelos seringais, o que desautorizava minha hipótese de uma relação atávica com a floresta. Lá, realizamos encontros e palestras com artistas e estudantes e, em Plácido de Castro, município na fronteira com o Bolívia, desenvolvemos atividades com crianças e jovens. Em conversa com estagiários do SESC Rio Branco, perguntei como se posicionavam em relação à proximidade das aldeias e me relataram diferentes episódios de preconceito, sobretudo ligados à ausência de indígenas nos setores produtivos da sociedade. Ainda que haja indícios visíveis de que muitos sejam descendentes dos primeiros brasileiros, isso não somente é negado, como há pouquíssima identifi-

Fig. 2 – Analu Cunha, *Guariba, guarida*, 2018.
vídeo full HD, som, 7’21” (frame)

cação com comportamentos indígenas: eles são o outro, o diferente, o que não faz parte. São conhecidos episódios de preconceito a indígenas em Brasília[2], mas fiquei muito impactada com o fato de isso ocorrer em um estado dentro da floresta.

A experiência da floresta, por outro lado, foi a grande decepção do projeto. Do alto do hotel, víamos seus limites em torno da cidade. No entanto, o cheiro de queimado que preenchia o ar apontava para as rápidas mudanças desse contorno. Pensamos que, ao nos afastarmos da cidade, chegaríamos à floresta, mas, a caminho de Plácido de Castro, pastos (muitos) e plantações (algumas) se sucediam. Uma experiência mais próxima do que havíamos projetado ocorreu com João, Carla e Rochelle em Jordão, município a noroeste do estado: sobrevoaram a floresta e visitaram aldeias indígenas próximas à cidade. Eu, no entanto, precisando ficar sozinha e finalizar a nova edição com as imagens de *Guariba, guarida* produzidas em Rio Branco, não viajei. Lá, me relataram depois, as crianças da cidade não brincavam com as indígenas.

Selva, os Silva

Quando preparamos o projeto, fiquei surpresa ao descobrir a etimologia da palavra *selva*, o nome que havíamos escolhido para a exposição. O termo deriva do latim *silva,* o sobrenome mais encontrado no Brasil. Silva é um sobrenome toponímico e, muito provavelmente, designava os habitantes das regiões italianas de matas e florestas. Igualmente popular em Portugal e Espanha, o sobrenome chegou à Península Ibérica com refugiados do Império Romano. Com a presença dos romanos, alguns portugueses passaram a incorporar o Silva a seus nomes próprios. Segundo registros, em 1612 o sobrenome chega ao Brasil com o alfaiate português Pedro da Silva e dissemina-se sobretudo com africanos escravizados que, quando aqui desembarcavam, eram batizados com o sobrenome de seu "proprietário". Curioso que o primeiro Silva fosse um profissional de vestir, verbo que nossos habitantes originais conjugavam de modo bem diverso daquele dos portugueses.

Fig. 3 – Vista da exposição *Selva*, Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, 2018.
(Foto: Rochelle Costi)

A selva é considerada a região mais densa, mais ou menos impenetrável e com grande biodiversidade de uma floresta. O núcleo, o âmago da mata, esse lugar complexo e pouco acessível, a selva é, em sua origem, um dos nomes mais pronunciados em território nacional. Esse grande, impenetrável e recalcado inconsciente nacional é justamente o vocábulo pelo qual grande parte dos brasileiros é conhecida. Pensando nesta e outras leituras e metáforas possíveis para a palavra, a ideia da exposição foi refletir sobre as utopias e suas relações com esse núcleo denso presente na vegetação brasileira – e em cada brasileiro.

"Cada um de nós tem uma ideia de selva no imaginário", disse, em depoimento para a exposição, João Modé. Ainda que tenhamos florestas no espaço urbano, como é o caso do Rio de Janeiro, a noção de selva é construída em algum lugar entre o medo do desconhecido, uma vaga oposição ao conceito de civilização e as imagens que, durante a infância, nos apresentam a floresta: Tarzan, Branca de Neve, Mogli, Rei Leão, alguns games etc. Excluindo a floresta caricata e aterradora da Branca de Neve, as demais oscilam entre o desconhecido ameaçador e as irreverências algo utópicas e sutilmente pedagógicas de uma "pré-civilização". Em meu depoimento, defendi que selva é aquilo que escapa ao entendimento, o local no qual a razão coloca tudo o que não pode classificar: "é tudo aquilo que não é esquadrinhado, racionalizado, categorizado. Tanto pelas identidades e listas de chamada, a selva circula entre nós, nos lembra o animal que somos e não está restrita a um espaço físico ao norte do país." O selvagem seria o que, de certa forma, não se enquadra; o fora das normas, o incompreensível, o que não é entendido, o mal-entendido. O mal-entendido é um tema caro à minha produção: entre 2013 e 2017 realizei o tríptico em vídeo *Misunderstood*[3] durante meu estágio de doutorado na França. Além de refletir sobre a condição de estrangeira e os nem sempre contornáveis mal-entendidos decorrentes da inadequação à linguagem do outro, os vídeos são a principal ferramenta de elaboração de várias questões presentes na minha tese: multiplicação, inconstância e permeabilidade das imagens visuais e sonoras.

No Brasil faço parte de uma elite: miscigenada com indígenas e negros, mas visualmente branca, moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro e pertencente a uma "elite cultural"

como artista e professora universitária. Na Europa, compartilhei a surpresa do artista carioca Ernesto Neto quando lhe perguntaram o que estava achando de expor no Ocidente[4]. Em *Misunderstood (écran),* a interpenetração de textos e imagens refletiam minha confusa e indefinida identidade cultural. A despeito das particularidades da colonização brasileira, nos espelhamos na cultura europeia e, portanto, nos organizamos para negar e recalcar qualquer ideia de selvagem, sobretudo as relacionadas aos antepassados indígenas. Ainda assim, na Europa minha formação judaico-cristã não me salvou de mal-entendidos. Afinal, a selvagem era eu.

Selva, os trabalhos

A exposição reuniu trabalhos em diferentes suportes, o que levou à diversidade também presente em determinados biomas. Essa heterogeneidade inclui o texto da curadora Daniela Castro *BOI BALA BÍBLIA: Ci, mãe do mato e tecnologias de gênero* que, como nossos trabalhos, é uma reflexão poética sobre uma ideia ampla de selva:

> Desde os tempos coloniais, o povo das selvas sofre na carne, nos bolsos e nos sentimentos os efeitos da traição de suas elites à soberania nacional. Fez-nos falta, faz-nos falta uma sociedade nativista, orgulhosa de sua linha de cosseno 0, rápido, eclodindo sua vitalidade via Sul. Custou-nos caro sermos o último país a libertar o povo negro da escravidão. Pagamos até hoje o preço da combinação deletéria de trabalho escravo com agricultura de subsistência ou agroexportadora, que comeram as milongas, os fogos de artifício, as saraivadas, a feijoada e o whiskey com cerveja. Canibais sem rito. Famintos sem transcendência. Urubus com nojo de carniça.

Carla Guagliardi apresentou trabalhos em que identificávamos tramas de galhos e cipós entrelaçados com a grade cubista, toda a tradição minimalista, música de todos os tempos e desequilíbrios variados: *O lugar do ar*, *[n°10 – versão aérea],* 1993-2018, realizado com "vergalhões de ferro, borracha sintética e tempo – série que se desenvolve a partir dos conceitos de interdependência, equilíbrio precário e vulnerabilidade"; *Partitura [V] vertical,* 2014, construído com madeira, bolas de espuma e dobradiças de metal; João

Modé trouxe os contratempos do projeto construtivo brasileiro em evitar o surgimento do acaso, as ervas daninhas e as picadas não ortogonais em *Construção de selva,* 2018. O trabalho é feito com vidro, pelúcia, incensos, asas de insetos, pó de guaraná, sementes e objetos diversos coletados nas duas viagens. *Construtivo Paninho [Floresta com Anni Albers e Willys de Castro],* 2017, feito em linho bordado, parte de uma série em tecidos (panos de cozinha, lençóis, lenços], e traz a utopia de uma arquitetura universalista para o espaço doméstico. *Um quadrado e três triângulos,* 2018, era uma aplicação de um quadrado de vinil transparente na parede. O adesivo dialogava com as sombras triangulares em diferentes tons de verde, projetadas na parede. Instalado somente em Brasília, o trabalho se fazia visível por uma sujidade produzida em uma das pontas do quadrado e acentuava a dificuldade de percebermos as sutilezas sob a iluminação em gelatina verde; Carla e João Modé exibiram ainda um trabalho realizado em conjunto, *Sete Flechas e Pena Branca*, 2004, com luminárias, filtro de luz, bambus e o som de uma conversa entre eles realizada por apitos indígenas que reproduzem sons de pássaros; Rochelle Costi apresentou fotografias dos cidadãos ribeirinhos, também chamados de beiradeiros, impressas em tecidos em *Margens – Seu Ladir e a sumaúma*, 2012-18 e *Margens – Entidades*, 2012-18. *Margens* foi instalado como cortinas e, em Brasília, criou fronteiras espaciais na galeria, delimitando espaços tais como os que os personagens, de fato, habitam. Segundo a artista,

> trata-se de uma população quase invisível que vive na beira dos rios, às margens da floresta e subsiste da pesca, do extrativismo, do cultivo de pequenas lavouras ou da chamada marretagem (venda de produtos a bordo de embarcações). Os ribeirinhos são, na sua maioria, descendentes de sertanejos outrora levados para ali para trabalhar na extração da borracha ou no garimpo, e que, uma vez esgotados esses ciclos, foram abandonados à própria sorte por seus patrões.

Fig. 4 – Analu Cunha, *Silva, serpente*, 2018.
Vista da instalação na exposição *Selva*, Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, 2018.
(Foto: Rochelle Costi)

Selva, Silva, serpentes e macacos

Para a exposição, preparei duas videoinstalações: *Silva, serpente,* 2018[5] e *Guariba, guarida*, 2018[6]. Em ambos os títulos, procurei aproximar palavras que apresentassem similaridades fonológicas (a repetição do "s" no primeiro para sugerir o sibilar da cobra e a duplicação de seis letras no segundo para associar o nome do macaco a um território[7]– o brasileiro, no caso).

Silva, serpente foi exibido somente em Brasília, com projeção de 60 cm de largura rente ao chão e fones de ouvido que caiam do teto. Nele, associo o sobrenome Silva ao silvo da cobra. Apesar de soarem parecidos, o que me chamou a atenção, silvo tem outra origem, do latim *sibilus*. Sibilar é um som alto, agudo e contínuo, mas é também um som produzido por nosso aparelho respiratório se alguma coisa estiver errada. Nesse vídeo, trabalho a ideia de selva como intrínseca e complementar aos conceitos de civilização e universalidade. Como assinala Dion Workman, "o primitivismo é reprimido precisamente porque é a antítese da civilização. É bárbaro. Selvagem. (WORKMAN, s/d)" O sobrenome aqui é entendido como aquilo que, mesmo reprimido, percorre nossos corpos sempre que o nome é falado, escrito e assinado. Coletei imagens que venho produzindo, há tempos, dos pés de pessoas dançando diferentes músicas e coreografias. Silvas dançando *pop*, samba, passinho, maracatu, *charm* e dança de salão. Além das músicas, ouvidas no canal do lado direito, o sibilar de cobras, editado pelo músico Alexandre Brasil, percorre os pés dos dançarinos no canal esquerdo. É um som não muito baixo, mas sutil: como não é facilmente reconhecível, sobretudo para quem mora em espaços urbanos, podia passar despercebido ou identificado como um ruído de interferência. Mas é o silvo que está lá. Não vemos a serpente, mas ela está presente, em seu sentido mais "primitivo", entre pernas e corpos dos brasileiros.

Há tempos pesquiso as diferenças entre os regimes de atenção do som e os da imagem e foi especialmente prazeroso explorar isso em *Silva, serpente*. Me referi à selva, acima, como "aquilo que escapa ao entendimento", e a expressão poderia ser uma definição para imagem, seja ela visual ou sonora. Mas a imagem sonora não é percebida do mesmo

modo que a visual: ela decididamente é mais insidiosa, mais próxima, portanto, da ideia de "selvagem". Como o selvagem, ela não está restrita a um determinado território. Não é "enquadradável", está sempre fora de campo.

Assim como o sobrenome Silva, o Bugio ou Guariba, pertencente ao gênero Alouatta[8], é o macaco mais presente em território brasileiro e considerado o animal terrestre mais ruidoso do mundo. Seu ronco pode atingir 130 decibéis e tem um alcance de até cinco quilômetros de distância. O que produz o som é o grande volume do osso hióide, que funciona como uma caixa de ressonância. As vocalizações são geralmente emitidas em contextos intergrupais, mas há sons para os mais variados eventos sociais. Em Rio Branco, todos conheciam o ronco e me informaram que, no Acre, eles chamam de Guariba somente a fêmea do bugio, cuja caixa de ressonância é significativamente menor que a do macho e, portanto, não tem sua potência vocal: o título do vídeo tem outro sentido para eles. Em uma das reuniões que antecederam as exposições, Carla Guagliardi me contou que em viagem à Ilha Grande, no Rio de Janeiro, certa vez ouviu um som altíssimo na floresta que identificou como o ruído de uma serralheria. Perguntou a um rapaz local se, por perto, havia uma fábrica ou algo parecido que produzisse aquele som e ele informou que o que ouvia, na realidade, era o ronco de um macaco, o bugio. Essa informação foi inteiramente perturbadora: o som que percorre nossas matas parecer metálico, como um sistema de produção industrial? Era difícil atribuir um sentido a isso.

Na videoinstalação *Guariba, guarida*, 2018, o ronco do bugio percorre imagens de cidades brasileiras (Araras, Brasília, Fortaleza, Juiz de Fora, Plácido de Castro, Porto Alegre, Rio Branco, Rio de Janeiro e São Paulo). Optei por uma grande projeção com duas janelas e som aberto. Como o ronco não tem a sutileza do silvo, não ficou alto na galeria, mas ainda assim é bastante incômodo. Alexandre Brasil editou os roncos de modo a, em dado momento, ter uma espécie de clímax, com uma algaravia de diversos grupos de bugios. Em contraste com o som, as imagens, lindas e coreografadas em duplas, forjam uma tentativa de alienação perceptiva do terceiro elemento, o intruso e inconveniente som dos macacos. Mas como em *Silva, serpente*, os macacos estão lá sem, contudo, a sutileza das

cobras: aos berros. O macaco, aquele em que, de algum modo, o brasileiro espelharia seu lado "selvagem", se apresenta vocalmente como diferentes máquinas em funcionamento simultâneo. O país do futuro é habitado de norte a sul por animais que soam como fábricas. Mas é esse aparente paradoxo o que forma nossa complexidade, o que afinal, nos abriga em alguma ideia de "brasilidade".

Nos resta atentar na serpente, atentar no macaco, pensar a selva, pensar floresta.

Fig. 5 – Analu Cunha, *Silva, serpente*, 2018.
Vídeo full HD, som, 2'41" (frame)

Fig. 6 – Analu Cunha, *Guariba, guarida*, 2018.
vídeo full HD, som, 7’21” (frame)

Notas

[1] Quando chegamos em Rio Branco, observamos que praças e jardins da cidade também são banhados com luz verde. Ignoramos o motivo, mas ficamos felizes com a coincidência.
[2] O caso mais conhecido aconteceu em 20 de abril de 1997, quando cinco rapazes atearam fogo no cacique da tribo Pataxó Hã-hã-Hãe Galdino Jesus dos Santos, que estava em Brasília com outras sete lideranças indígenas por ocasião das comemorações do Dia do Índio.
[3] *Misunderstood (dialoog)*, 2013. Disponível em https://vimeo.com/73106398; *Misunderstood (écran-schermen)*, 2013. Disponível em https://vimeo.com/73109274; *Misunderstood (Sainte Victoire)*, 2017. Disponível em https://vimeo.com/251028555
[4] Na ocasião, Neto argumentou que aprendeu na escola que o Brasil ficava no Ocidente e que, até então, se considerava ocidental.
[5] Disponível em https://vimeo.com/284063226
[6] Disponível em https://vimeo.com/284068905
[7] Uma das acepções do termo *guarida* é o de local utilizado como abrigo; covil de animais selvagens; toca.
[8] No Brasil, há varios macacos do gênero: Alouatta guariba, Alouatta belzebul, Alouatta juara, Alouatta discolor, Alouatta seniculus, Alouatta nigerrima etc. O genêro *Alouatta* é o único primata do novo mundo que enxerga colorido, como a espécie humana.

Referências

BARTHES, Roland. Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DE ALMEIDA BARATA, Carlos Eduardo. Dicionário das familias brasileiras. São Paulo: Originis-X, 1999.

KWON, Miwon. O lugar errado. Revista Urbânia, São Paulo. n. 3, 2008.

MICHON, Pascal. Notes pour une rythmologie politique. Rhuthmos, n. 3, abr. 2012. Disponível em http://rhuthmos.eu/spip.php?article534. Acesso em julho de 2016.

MICHON, Pascal. Rythmes, pouvoir, mondialisation. Paris: PUF, 2005.

WORKMAN, Dion, Introdução ao pensar como uma floresta. Tradução de Jorge Menna Barreto. Disponível em http://files.cargocollective.com/556035/FLORESTA.pdf

Site IBGE: https://www.ibge.gov.br/geociencias/informacoes-ambientais/geologia/15819-amazonia-legal.html e http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2154: catid=28&Itemid. Consultado em maio 2019.

O olho atrapalha

The Eye Interferes

El ojo estorba
(conversa entre Ernesto Neto e Luiz Guilherme Vergara)

Ernesto Neto *, *Luiz Guilherme Vergara* **

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.105-120

RESUMO: A trajetória do Neto é contada pelo próprio artista com especial foco no seu projeto de "indigenização da vida", na definição de Els Lagrou, antropóloga e professora da UFRJ. A multissensorialidade de seus ambientes radicaliza o sentido público da arte como espaço de convivialidade e reencantamento. Além de atrair públicos de todas as idades, suas obras refletem um posicionamento político e ético legitimado pela total imersão e acolhimento de uma outra sabedoria de vida, fora da razão ocidental junto aos rituais do povo *huni kuin*, no Acre. Nesta entrevista, Neto aborda um pouco do seu deslocamento ou até mesmo distanciamento de um regime de valores centrados no consumo da produção artística para discutir visões e preocupações ambientais, econômicas e espirituais que entrecruzam os povos originais, as florestas e as ameaças atuais geradas por um governo dominado pelo capital.

PALAVRAS-CHAVE: povo *huni kuin*; ayahuasca; arte contemporânea; espiritualidade

* Ernesto Neto, artista multimídia carioca, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Tem realizado inúmeras exposições no circuito internacional de arte contemporânea e seu trabalho integra as coleções de alguns dos principais museus de arte no Brasil e no exterior. E-mail: poiesis.uff@gmail.com

** Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com

ABSTRACT: The trajectory of Neto is told by the artist himself with a special focus on his project of "indigenization of life", in the definition of Els Lagrou, anthropologist and professor at UFRJ. The multisensoriality of its environments radicalizes the public sense of art as a space of conviviality and re-enchantment. In addition to attracting audiences of all ages, his works reflect a political and ethical position legitimized by the total immersion and acceptance of another wisdom of life, outside of Western reason with the rituals of the *huni kuin* people in Acre. In this interview, Neto discusses a little of his displacement or even distance from a value system centered on the consumption of artistic production to discuss environmental, economic and spiritual visions and concerns that crisscross the original peoples, the forests and the current threats generated by a government dominated by capital.

KEYWORDS: *huni kuin* people; ayahuasca; contemporary art; spirituality

RESUMEN: La trayectoria del Neto es contada por el propio artista con especial foco en su proyecto de "indigenización de la vida", en la definición de Els Lagrou, antropóloga y profesora de la UFRJ. La multisensorialidad de sus ambientes radicaliza el sentido público del arte como espacio de convivencia y reencantamiento. Además de atraer públicos de todas las edades, sus obras reflejan un posicionamiento político y ético legitimado por la total inmersión y acogida de otra sabiduría de vida, fuera de la razón occidental junto a los rituales del pueblo *huni kuin*, en el Acre. En esta entrevista, Neto aborda un poco de su desplazamiento o incluso distanciamiento de un régimen de valores centrados en el consumo de la producción artística para discutir visiones y preocupaciones ambientales, económicas y espirituales que entrecruzan a los pueblos originales, los bosques y las amenazas actuales generadas por un gobierno dominado por el capital.

PALABRAS CLAVE: pueblo *huni kuin*; ayahuasca; arte contemporáneo; espiritualidad

Como citar: NETO, Ernesto; VERGARA, Luiz Guilherme. O olho atrapalha. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 105-120, jan. /jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.105-120

O olho atrapalha
(conversa entre Ernesto Neto e Luiz Guilherme Vergara)

Luiz Guilherme Vergara: Em um encontro com o astrofísico Rodrigo Negreiro da Física da UFF, ele comentou que estamos passando por um momento de viradas paradigmáticas na astronomia que poderiam ser equiparadas com a descoberta de Galileu através do telescópio. Naquela virada do telescópio, a humanidade passou a poder estudar os movimentos relativos dos astros e galáxias através das luzes e sofisticados sistemas de observação visual do universo. Segundo Rodrigo, estamos apenas tateando uma grande transformação sobre todo os regimes de premissas e bases de estudos do universo não mais pela visualidade, mas pelos estudos das ondas, das vibrações e dos campos magnéticos. O que nos leva a uma curiosa indagação sobre paralelismos e sinergias com as tendências experimentais das artes que se deslocam do primado visual para a multissensorialidade, em especial a sonoridade e ondas vibracionais invisíveis. O que motivou esta vinda aqui, Neto, foi exatamente a sua trajetória que acompanho há anos. Em seus primeiros trabalhos e nossas conversas, você relatava o seu interesse na física, em especial na astrofísica e na ficção científica. Sem dúvida, já é bastante reconhecida a sua reverência aos penetráveis de Hélio Oiticica e à experiência de arquiteturas orgânicas com tecidos elásticos como epidermes e órgãos de corpos coletivos expandidos dos experimentos da Lygia Clark. Porém, com as essências e as ervas aromáticas, seus trabalhos passaram para uma sensorialidade simbólica e espiritual.

Fig. 1 – Ernesto Neto entre plantas.
(Foto: Arquivo do artista)

O encantamento e rigor de suas estruturas suspensas no espaço inegavelmente foram se expandido como a criação de imaginários arrebatadores de sensibilidades para todas as idades.

Ernesto Neto: Então os físicos estão falando isso, é?

Luiz Guilherme Vergara: Sim. O quanto no século XX a arte vem sendo deslocada do primado retiniano? Essa dissolução da forma (já foi expressa por diferentes artistas e críticos, em especial Helio Oiticica no Suprasensorial) para explorar outras dimensões parece estar em completa ressonância com o que o Rodrigo Negreiros comentou sobre as viradas nos estudos da astronomia e da astrofísica – uma revolução ainda estar por vir: "ainda não sabemos o que vai vir, mas não será mais partindo do visual." Os estudos da astronomia estão voltados para detectores de ondas gravitacionais e sistemas vibracionais, o que representa um desvio das grandes lentes dos telescópios.

Ao ver a trajetória de seus trabalhos das malhas, as redes e tramas de crochê, pode-se reconhecer uma geometria elástica desenhada pela ação invisível do espaço dando forma as linhas de força gravitacional. [Enquanto conversávamos em sua casa, me chamava a atenção uma pequena rede – obra suspensa no teto da sala. Mas tarde perguntei ao Neto o título daquela peça. Como não tinha nome ainda, dois dias depois ele me respondeu – *Lagartoabretempo*].

Em outras palavras, o que vemos suspenso no espaço são curvas e parábolas modeladas por forças invisíveis da lei da gravidade. Dois eixos que me chamam atenção em sua trajetória são o campo da física / astrofísica, e do corpo / comportamento multi-sensorial. Nos últimos 10 anos (talvez até menos), estas dimensões complementares deram lugar a um "pensar e intuir espiritual" que formam uma outra contundência de devir radical.

A partir dessa breve arqueologia da sua trajetória, podemos abrir esta conversa. O que está emergindo (ou atingindo) de outros campos de saberes e viveres o seu "pensamento escultórico"?

Ernesto Neto: O que eu tenho pensado já faz um tempo, já fazem uns dois anos talvez, e muito a partir desta convivência com os povos indígenas Huni Kuin e Yawanawá, é que "o olho atrapalha". Essa foi uma frase que eu falei para o Tato [Taborda], professor do curso de artes da UFF. Eu comecei uma conversa com ele quando a gente estava na água, ali na praia do Leme. O que foi interessante, porque na água você está o tempo todo em movimento. Tem um "fluido" entre nós. Neste fluido, o ar parece vazio, mas na verdade este vazio é cheio. E este lugar do vazio vai bater nessa história do Galileu, Copérnico, essa turma toda… E do Giotto. O Giotto quando começou a desenhar uma noção de pré-perspectiva (ele que desencadeou essa transformação toda), essa noção só se consolidou uns 150 anos depois (não sei exatamente), porque, na verdade, o vazio, o zero, isso tudo era proibido pela Igreja. Porque representaria um vazio de Deus filosoficamente – como Deus está em todo lugar, não se podia lidar com isso. Se a gente pensar em todo o desenvolvimento que teve na Renascença, esse pensamento é fundamental – o pensamento do zero. O zero era o que faltava para os europeus conseguirem desenvolver a matemática, que já era desenvolvida pelos árabes, indianos e tal…

O fato é que a perspectiva é o grande símbolo da Renascença. E a perspectiva seria você pintar o vazio. Esse vazio que era proibido para Giotto. Então, Giotto fazia um interior perspectivo, mas no exterior ele não podia… Ele dava volumetria para os corpos, mas não dava perspectiva para a natureza. Não tinha essa transformação da natureza em paisagem que é fundamental para a ciência.

Então, da mesma forma, o que a ciência faz: ela separa a gente da paisagem e olha ela de forma analítica, gerando a ciência. O que aconteceu é que eu comecei a perceber, nessas cerimônias indígenas, que em algum momento a luz acaba. A luz acaba e todos os outros orgãos sensoriais se tornam muito mais fortes. Então esse poder, essa soberania do olho vai por água abaixo.

Essa sociedade que a gente vive é baseada no olhar. A estrutura social da Renascença pós-Iluminismo – o próprio Iluminismo – vem da luz. O microscópio mais poderoso que a ciência inventou é cego. Ele vai tateando porque é tão pequeno o que está se vendo que

não emite luz. Então ele joga um bombardeamento de elétrons e faz uma "varredura", e com essa varredura o computador recria a forma, faz o invisível ficar visível. O olho é como se fosse o lugar da objetividade em relação aos outros orgãos sensoriais. Você olha. "Ver para crer". Meus amigos Roberto e Celina Portella propuseram outra frase: "Crer para ver". A partir da crença, você começa a ver, o que acho bem interessante…

Esse triunfo do olho é o triunfo da objetividade, da sociedade da razão, da sociedade iluminista - luz. Olho. Visão. "Você viu o que ela falou?"; "Você viu o que ele disse?"; "Como assim, você viu?". Então, o ver é uma coisa que a gente usa para provar. Se você prestar atenção, você vai ver que em vários momentos do dia você fala "você viu aquele barulho?"

Olha só – o correto é "você ouviu aquele barulho". Mas a nossa linguagem está tão impregnada da força do olhar, da força da visão, que a gente usa o "olhar" para dar uma confirmação. Então, quando você quer confirmar uma coisa, você usa a visão para comfirmar. E isso não é verdadeiro. Isso é uma fantasia que se construiu com essa sociedade da objetividade. E é interessante que a arte seja o único lugar de subjetividade dentro desta sociedade da objetividade. E que na verdade, por mais objetiva e racionalista que esta sociedade seja, as coisas não acontecem de forma racional, objetiva.

Se existe uma racionalidade é uma racionalidade muito louca; as pessoas escolhem um governador, presidente ou deputado de uma forma muito mais emocional do que de forma racional de fato. Várias atitudes que a gente toma na vida, você calcula, calcula e a decisão final é intuitiva de alguma forma. Mexe com seus ancestrais, com a sua própria história. Há um choque de realidade. Se propôs, se acreditou em uma racionalidade, em uma possibilidade racional de verificação do mundo e comportamento social, mas isso não é o que acontece.

Então eu acho que o desfalecimento dessa estrutura social, ocidental está acontecendo por essa crença, por esse "ver pra crer" na razão e no olhar, em detrimento das outras sensações. Isso tem muito a ver com a industrialização. Quando você pega e come uma fruta, essa fruta nunca tem o mesmo sabor. Mesmo aquela mesma fruta, há dois dias

atrás, tinha um sabor diferente de hoje e daqui a dois dias terá outro, porque ela está em um processo vivo de amadurecimento. Ela continua viva. Todas as células, os micro-organismos, a vida ali está se transformando, em movimento. A casca, a pele da fruta nunca é igual. Mas, se você pegar um iogurte de morango, guardadas as diferenças de receita de cada companhia, vai ter sempre o mesmo sabor. Então, os nossos filhos, que estão comendo esses produtos industrializados, estão acostumados com um paladar único. Você não vê a cor do conteúdo, porque a embalagem normalmente é opaca; você tem um desenho gráfico, uma comunicação visual mostrando que produto é aquele; dando o "ver para crer". Você olha aquele produto, você olha para aquele design e aí você acredita naquilo. Como se fosse uma coisa "Deus" – carimbo ali, você pode beber que não tem veneno não, pode provar. Só que está cheio de veneno, não é? Esse é o problema. E a pessoa bebe aquilo, não vê o conteúdo e se acostuma com aquele sabor. Qualquer sabor diferente daquele sabor é um incômodo para pessoa. Então, isso vai afastando a gente da natureza. Vai afastando a gente do odor, do paladar… Vai mono-politizando o nosso paladar, o nosso cheirar, todas as nossas sensações, digamos assim. A gente vai ficando mais distante destes sentidos. Você deixou de usar o seu olfato para saber se a fruta está boa; você deixou de usar seu tato para ver se a fruta está madura ou verde e o seu paladar está fixo em um lugar. Você está acreditando naquele selo de verdade universal que é o selo do produto, apoiado pelo Ministério da Saúde e estas sub-gangues patrióticas sei lá o quê..., que, de alguma forma, garantem a você que aquilo é uma coisa saudável e a gente sabe que não é. Nesse desencantamento, a gente descobriu isso, que ali está somente o veneno e a gente, na verdade, está ficando cada vez mais afastado da onde está a verdade pura e multinatural, multicultural, biodiversa, da natureza. Porque o sabor de uma fruta é biodiverso dentro dele mesmo. Então, a gente entra nesse mundo.

Mas voltando a questão do triunfo do olhar, dentro desta pesquisa [dos povos indígenas] na qual um dia ouvi "o olho atrapalha", porque o olho se tornou tão triunfante que a gente para de utilizar os outros orgãos sensoriais, em supervalorização ao olhar.

A gente precisa olhar com o terceiro olho, que é a questão da bandeira nacional. A bandeira nacional é o terceiro olho; aquilo é um *kenê* de um olho de pássaro, que os *Huni*

Kuins chamam de "olho da Curica". Eles dizem que aquele *kenê* é para você ver longe. *Kenê* é um grafismo, a geometria sagrada dos *Huni Kuins*, que a gente entra em contato quando a gente toma a medicina. Se você for ver, todo o trabalho da pajelança é feito também com o canto, com a música. Todo o trabalho espiritual, seja indígena, seja afrobrasileiro, e até um trabalho europeu, cristão, os cantos orientais… A música está sempre na relação espiritual da gente com o mundo. Essa vibração é que faz a nossa conexão espiritual, é o que faz a transcendência. O tambor dos xamãs do norte da Europa, dos *Samis*, através da vibração do tambor eles entram em contato com o reino dos mortos para fazer a cura.

É interessante falar isso porque os tambores eram proibidos durante a escravatura americana. Porque, para os americanos, os tambores eram o som do diabo. Para a Europa, era o som da Terra - demônio. Enquanto o agudo levava para os céus, para o divino. Então, olha que loucura, colocar a terra, que é nossa mãe, que tudo nos dá, com o demônio.

Nesse encontro com os *Huni Kuins* e com a medicina sagrada mais conhecida como *ayahuasca*, que eles chamam de *Nixi Pae*, quando você entra nessa força da medicina e vê coisas que a planta te ensina, é a natureza falando com você. Os pajés fazem a condução disso, mas quem está falando com você é a planta. Essas plantas, muito sábias, no caso da *ayahuasca* é o encontro do cipó *Jagube* com a *Chacrona, Nixi* com *Kawa* em *Hãtxa Kuin,* língua dos Huni Kuin; mas enfim, muita coisa eu fui descobrindo diante desta sociedade, uma série de coisas, por que realmente é muita luz que traz...

E aí, um dia eu estava aqui nesta sala com a Lili [Liliane Kemper], falando: "Lili, eu já entendi esta questão da cruz, mas não entendi ainda como que na tradição bíblica, a serpente, que é a luz (na cultura Huni Kuin, a serpente, a Jibóia é a conexão entre o mundo material e o espiritual, quando a gente toma a medicina é a Jibóia que ensina. A gente está bebendo a Jibóia, ela está ensinando tudo. Ela que é a grande mestre, ela que é a pajé), a sabedoria, ser quem trouxe o pecado para a humanidade?" Aí cara, foi só falar isso que apareceu a resposta. Se a serpente encantada não tivesse oferecido a maça para Eva e se Eva não tivesse compartilhado-a com Adão, Adão e Eva estariam até hoje

no paraíso, não é? Que lindo Adão e Eva no Paraíso! E a gente? Onde é que a gente estaria? Não teria a gente no mundo. Só teria Adão e Eva no paraíso.

Então, a serpente encantada, dentro dessa tradição judaico-cristã, deu à luz a humanidade – "só" isso! Ela é a mãe! Mamãe-Jibóia! Mamãe serpente encantada, como vocês quiserem chamar…

O que é uma Jibóia? É o vibracional andando pra lá e pra cá. É a coluna do infinito do Brancusi. Isso aqui [aponta para duas pulseiras de miçangas, uma em cada pulso], essa sequência de losangos que você vê aqui na cultura Yawanawá e aqui na Huni Kuin é a coluna do Brancusi para o infinito, irmão. Olha isso, cara! Brancusi é meu avô. Ele e a Lygia Clark são os dois artistas mais importantes para mim, para minha história, minha relação com o ancestral, digamos assim.

Então, quando o Antonio Bispo dos Santos (recentemente eu li um artigo muito interessante na revista *Pise a Grama,* de autoria deste senhor), um quilombola, resolveu procurar na bíblia o mito da criação e descobriu que, depois que Adão e Eva fizeram amor e Deus resolveu expulsá-los do paraíso e amaldiçoar a Terra, Deus disse: "Você vai ter que tirar da Terra com o suor do seu trabalho"… Mas cara, você tira uma fruta da terra sem suor do seu trabalho… A fruta está lá, você pega e come. Isso é o que o Antônio fala no artigo. Então, esse amaldiçoamento da terra, pode ter a ver com essa coisa de achar que o grave, o som do tambor, o som grave, é o som do diabo. Isso que estamos falando é uma coisa antiga, nem os europeus acreditam mais nisso… Mas, de alguma forma, isso está na ancestralidade e o agudo seria essa força que iria para o céu.

Mas independentemente disso tudo, são vibrações, que são forças que trabalham nesse nosso espiritual. Agora as consequências que isso tudo tem são enormes, inclusive politicamente, e são bastante responsáveis por toda essa "secura" que a gente está começando a viver da "não-floresta".

Ainda temos bastante floresta, ainda temos muitos pajés e é bom a gente começar a ouvir eles, e é bom ouvir também os babalorixás. Mas eu acho que neste momento, aci-

ma de tudo, a força está com os pajés; vocês podem ver politicamente como os povos indígenas estão se organizando de maneira exemplar, com o canto e com a dança. E os africanos têm essa força também, porque eles também são povos indígenas. Eu me lembro de uma vez em que eu estava em Santiago da Compostela e vi uma manifestação (acho que na África do Sul) onde as pessoas estavam cantando e dançando. Aí eu liguei para minha irmã, que morava na Espanha, para bater um papo e disse: "vi isso na televisão aqui agora"; e ela disse: "se fosse aqui na Europa, duvido que as pessoas levariam a sério...".

O protesto é sempre uma coisa briguenta no mundo ocidental, porque segue a estrutura da guerra, a estrutura do capitalismo, a estrutura da competitividade… Isso é uma coisa tão louca que se você for ver as academias, que agora estão sendo atacadas violentamente, dentro delas também existem conflitos gigantescos, guerras absurdas de vaidade, de crítica, o trabalho de um já é a crítica do outro e tal; então, eu não sei, me parece que isso é uma representatividade da estrutura da sociedade capitalista, em que basicamente a idéia da competitividade é uma idéia de guerra. Uma empresa quer destruir a outra … Isso é uma loucura!

Eu me lembro de uma ocasião em que encontrei um amigo com quem eu fiz um trabalho lá na Filadélfia para a *The Fabric Workshop and Museum;* enquanto conversávamos, comentei que, quando nos encontramos um ano antes em Washington, ele havia me falado que ele estava com uma dívida de 17 mil dólares no banco. Perguntei a ele como é que estava a dívida naquele momento (como ele nasceu na Romênia, cresceu dentro do comunismo, não tinha essa relação de competitividade e tal) e ele disse: "agora ela está em 25 mil e você precisa ver como eles me tratam bem no banco… eles me adoram"; "Inclusive recebo várias propostas de comprarem minha dívida. Eles oferecem dois anos de juros baixos, mas se passar de dois anos fica lá no alto...". Então, você vê que interessante esse trabalho – pegam cem pessoas, conferem quanto elas recebem por mês, verificam o gasto delas, e então mandam carta para estas cem pessoas que foram qualificadas para cair nessa ratoeira, não é? É uma armadilha que eles estão mandando. Destas cem pessoas, vamos dizer que trinta caem na armadilha. É claro que eles não

estão fazendo isso tentando ajudar o outro a pagar suas dívidas e seguir o seu caminho. Não! Estão querendo acabar com a vida do outro, colocar o outro cada vez mais nesta ratoeira. Esta é a estrutura que a gente vive. Isso está espalhado dentro do sistema dominante que é um sistema forte, competitivo, um sistema da guerra.

Na floresta, não é que as tensões não existam, no meu entender. Mas elas não são tão "racionalmente agressivas", como a gente tem aqui. Tem um lago lá na Filadélfia, para o qual o meu amigo apontou nessa ocasião e disse "ali tem um lago". Eu perguntei: "vocês nadam ali?"; ele respondeu: "não, ali a gente não nada. A gente nada ou aqui ou lá, onde tem o salva-vidas, porque é proibido nadar no lago. Só podemos onde tem o salva-vidas". É proibido nadar no lago, caso contrário você poderia processar o estado. Então, as pessoas preferem a possibilidade de processar o estado do que a liberdade de nadar no lago. Tem alguma coisa estranha, não é? Muito papel e muita caneta eu acho.

Luiz Guilherme Vergara: Você começa sua fala trazendo a questão da "quebra do domínio do olhar" que a gente está vivendo, retomando o processo de formação da razão europeia, seja com Giotto, depois com o Iluminismo, que atualiza a conversa para o campo da astrofísica que mencionei no início, na qual se anuncia uma mudança de paradigma em que uma nova astrofísica que está surgindo não será regida pelo olhar, ou pela luz, mas sim pelos campos gravitacionais, pelo estudo das ondas que habitam o espaço.

É interessante que, neste momento, você esteja completamente alinhado com esse tema, como se estivesse seguindo um devir… Achei ótimo também você trazer essa visão da serpente e como ela foi transformada em uma geradora do medo? Ela é a conexão. O símbolo da medicina são duas serpentes, assim como o da Kundalini. O símbolo da Kundalini são duas serpentes que se entrelaçam, que são a razão e a sensibilidade.

Ernesto Neto: Que é o DNA, irmão! O DNA são duas serpentes em espiral com uma escadinha; elas fazem essa conexão do espiritual ligadas por quatro aminoácidos. Então, um livro maravilhoso para se ler sobre isso que foi editado agora pela editora Dantes em

português é *A Serpente Cósmica* - o DNA e a Origem do Saber. Agora, isso que você está falando sobre essa transformação que está acontecendo na física, pelo que eu estou entendendo, acompanha uma transformação que está acontecendo na Terra.

A Terra está se modificando e está entrando uma coisa que pode ser vista de várias maneiras, uma delas é a força feminina, muito grande, de transformação; a força das florestas; a força dos pajés; a força das culturas ancestrais, e tudo isso está ligado a esta questão de vibração porque os desenhos, todo os *kenês*, todo o grafismo indígena – branco, preto, branco, preto – é esta vibração que vai andando "pra cá e prá lá".

Que aparentemente são positivo e negativo, mas positivo e negativo, neste caso indígena, não é como essas oposições com o sagrado e o profano. É tão interessante (e mórbido, ao mesmo tempo) como o cristianismo se apodera de um profano e coloca o profano em um lugar da sombra, quando na verdade essa sombra também é luz.

Se você pensar que a gente acabou de passar pela semana santa; a semana santa, você sabe porque que ela flutua? Porque ela vai "pra cá e prá lá"? Estamos falando de astrofísica – porque ela acontece na primeira lua da primavera. Da primavera européia, não da primavera brasileira. Então na primeira lua da primavera, durante o fim de semana, tinham as festas da Renascença, do renascer, do ressurgir, e estas festas e datas foram abduzidas pela cultura cristã.

Mas esses escuro e claro andam juntos; é a jibóia andando para lá e para cá, para além do bem e do mal, essa perspectiva nietzschiana – o Nietzsche é bem importante para gente hoje em dia, as coisas que ele previu estão todas acontecendo – nesse desencantamento que está acontecendo com a "sociedade do olhar", que está desencantando e talvez se transformando nessa sociedade vibracional. Onde não será – talvez – a razão, a grande mestra conduzindo a nossa sociedade, talvez vá se abrir um espaço para o amadurecimento intuitivo da nossa sociedade como um todo, sociedade humana na Terra, onde aqueles povos que foram culturalmente massacrados, não só no sentido material, mas no sentido espiritual, cultural, eles terão respostas – já tem, não é? – para essa nova humanidade, essa humanidade vibracional.

A gente espera que dê tempo, não é? Porque existe um conflito muito grave onde o Brasil está sendo o protagonista maior através de um ser, coitado, de muita pouca luz. Os mexicanos diriam "um ser de muita pouca pluma". Os mexicanos dizem que "aquela pessoa não é má ou boa, aquela pessoa está com poucas plumas; a medida que ela for colocando plumas no corpo dela e se tornar uma grande pessoa emplumada, as coisas se transformam". Então, essa pessoa de pouca pluma está com a pluma oficial dela dando umas "canetadas" por aí, que estão abrindo espaço para uma detonação muito grande, sabe-se lá, irreversível. Eu não acredito nisso, porque eu acho que essa sombra já era prevista.

A gente está em uma transformação de luz muito grande, é uma transformação cultural gigantesca. A dimensão de humanidade que pode surgir dessa transformação é muito grande. E assusta profundamente. São modos de vida muitos diferentes. Eu e muitas pessoas já estávamos sentindo. Pelo menos agora está claro. Quando a genealogia do golpe começou a aflorar sobre a *Terra Brasilis*, a gente já estava vendo isso. "Ele" e sua gangue, protagonistas de um universo muito rudimentar, emergiram deste cataclisma. Este momento de agora traz luz ao que estava oculto. Por pior que possa aparecer, a eleição desse sujeito está trazendo luz para ver que gente como ele existe mesmo. E muito. E toda uma infraestrutura socioeconômica aproveitadora – é a tal escravocracia.

É o que apareceu para mim e que resultou na escultura chamada *Cura Bra Cura Té*, que está sendo exposta dentro da exposição *Sopro* na Pinacoteca em São Paulo. A gente vive em uma estrutura de escravocracia, em uma "forma" avançada deste pensamento, onde as pessoas estão sendo acorrentadas, chicoteadas e assassinadas. Muitas delas estão em maior situação de fragilidade nas comunidades, as minorias que são maiorias, a floresta – os mais pobres, pretos e indígenas. E essa gente é que tem a cultura da salvação, por mais cristã e estranha que possa parecer essa palavra; trazem uma cultura muito enriquecedora, que tem muita sabedoria.

Luiz Guilherme Vergara: Ontem nós vimos um filme – *What is emerging?* – que fala desse campo de percepção de reconectar, que é religar, esse religar de outras formas de ra-

zão. Me chama atenção a sua fala sobre as manifestações de indignação africanas e indígenas com dança e música, e quando você fala também da música na história da humanidade como sendo aquilo que transforma nosso sensorial por vibrações; são estas outras razões, sejam as de raiz africana ou indígenas, que são portadoras de uma outra sensibilidade. Também o ataque às universidades – estamos atacando aquilo que pode produzir transformação. É um momento muito delicado para que a gente não caia na armadilha de um enfrentamento que eles desejam, que é o enfrentamento com a violência. Então, esse campo de virada planetária – hoje alguns termos estão sendo ditos e merecem a nossa atenção: o surgimento de uma *escola planetária*. Representada por artistas como você, Neto, e outros que cruzam vários saberes dentro da própria arte, que esgarçam o que é arte e o que não é fazendo uso de outros saberes. Então o seu trabalho, Neto, é trazer para o trabalho aquilo que o Mário Pedrosa chamou de "instrumentos de síntese". A cultura européia segue uma lógica de separação. Quando você fala sobre a separação de cultura e natureza, corpo e espírito, separar, separar…

A própria academia incorporou o pensamento competitivo, no qual para eu estar certo, eu tenho que provar que você está errado. Não há, dentro dessa razão acadêmica européia, a possibilidade de A estar certo e B também. A possibilidade de síntese. Então a arte está cumprindo um papel, neste momento de crise, como Mário Pedrosa previu ou recuperou ao longo do século XX, de "instrumento de síntese".

Ernesto Neto: Então, você tocou em um ponto que me inspira a me reposicionar porque, para mim, se trata de uma das coisas mais delicadas que a gente está abordando aqui e agora. Porque realmente, a cultura está sendo atacada violentamente e um dos protagonistas deste ataque é a igreja evangélica, ou uma parte deste campo, a parte mais poderosa. Basicamente, o lugar da espiritualidade (a igreja) está sendo crítico ao pensamento da cultura. Se a gente está colocando que a espiritualidade é a grande força transformadora, tomando como exemplo os povos indígenas e africanos (pajés, babalorixás...), a gente está falando da conexão de um mundo material com o espiritual; então existe,

neste caso, a espiritualidade libertadora e existe, no caso da igreja evangélica, a espiritualidade utilizada, como disse a Suely Rolnik, para sequestrar e anular a subjetividade.

Existe também, operada por este mesmo campo, uma crítica à intelectualidade, uma intelectualidade maravilhosa e necessária, mas que padece de uma competitividade e que, assim como a arte, se torna tão distante da sociedade que deixa de ter poder de transformação na sociedade e se torna uma coisa clubista, vaidosa. De um grupo de privilegiados que têm acesso a uma cultura que é uma conversa pequena. Tem um jogo muito sutil que está acontecendo. Se você fala isso e aquilo, você é comunista e ser comunista, aparentemente, é uma coisa ruim (eu tenho as minhas dúvidas). Mas o que eu não tenho dúvidas é que esses "istas", seja comunista, capitalista, socialista e tal, estão como uma dificuldade de se manter nesta estrutura de pensamento. E o problema que a democracia enfrenta é que ela sempre é uma luta pelo poder.

A conversa entre Ernesto Neto e Luiz Guilherme Vergara foi realizada no dia 11 de maio de 2019, como parte das atividades do grupo de pesquisa Interfluxos experimentais contemporâneos entre arte e sociedade, liderado por Luiz Guilherme Vergara. O encontro contou com a participação especial de Lívia Moura, Gabriela Bandeira e Daniela Moreira.

Materiales premonitorios: notas sobre producción cultural, ecología acústica, y tecnologías ancestrales

Materiais premonitórios: notas sobre produção cultural, ecologia acústica e tecnologias ancestrais

Premonitory Materials: Notes on Cultural Production, Acoustic Ecology, and Ancestral Technologies

Jorge Bejarano Barco [*]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.121-144

RESUMEN: Este artículo reúne algunas iniciativas en las que el autor ha participado como artista, educador y curador entorno al sonido y las tecnologías ancestrales. Aborda de forma experimental su interrelación e implicaciones con el arte, la producción cultural, los museos y laboratorios en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Yagé; maloka; curaduría; ecología acústica; tecnologías ancestrales

[*] Jorge Bejarano Barco é artista, curador e produtor cultural. É curador de Projetos Especiais do Museu de Arte Moderna de Medellín, Colômbia, e bacharel em Ciências Sociais pela UDFJC, Bogotá, com pós-graduação em Gestão Cultural e Patrimônio na Fundação Ortega y Gasset, Buenos Aires, Argentina. Atualmente cursa o mestrado em Arte Sonora na Universidade de Barcelona, Espanha. E-mail: jorge.bejarano@mammedellin.org

RESUMO: Este artigo reúne algumas iniciativas nas quais o autor participou como artista, educador e curador em torno do som e das tecnologias ancestrais. Aborda de forma experimental sua interrelação e implicações com a arte, com a produção cultural, os museus e laboratórios hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Yagé; maloca; curadoria; ecologia acústica; tecnologias ancestrais

ABSTRACT: This article brings together some initiatives in which the author has participated as an artist, educator and curator around sound and ancestral technologies. It deals experimentally with its interrelation and implications with art, cultural production, museums and laboratories today.

KEYWORDS: Yagé; maloka; curatorship; acoustic ecology; ancestral technologies

Como citar: BARCO, Jorge Bejarano. Materiales premonitorios: notas sobre producción cultural, ecología acústica, y tecnologías ancestrales. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 121-144, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.121-144

Materiales premonitorios: notas sobre producción cultural, ecología acústica, y tecnologías ancestrales

"Los caminos hay que recorrerlos.
No hay sendas de retorno.
Cuando se vuelve
ya es otro el bosque,
es otra la mirada,
es otro el que espera,
es otro quien regresa."

-- Fernando Urbina, *Dïïjoma: el hombre-serpiente-águila: Mito Uitoto de la Amazonia*

La idea de hacer conscientes las prácticas y saberes intuitivos, cruces ontológicos y epistémicos, de explorar imaginarios experimentales, otros sistemas de percepción…las grietas como un primer paso hacia un giro ético y de producción de pensamiento motivan estas notas.

La invitación a escribir en torno a las posibles perspectivas del binario escuela/bosque desde una mirada experimental me ha hecho reunir algunas ideas e iniciativas en las que he participado durante los últimos años como artista, educador y curador, y en este camino de la memoria y el pensamiento me he hecho consciente de la conexión que les une. Como en los icebergs, nuestros ojos se acostumbran a ver sólo la pequeña parte del objeto que sobresale, pero debajo permanece oculto aquello que es fundamental y le mantiene a flote; solo escuchando profundo logramos comprender el ecosistema completo. Así, he seleccionado una serie de proyectos, ideas y acciones vinculadas con el verde del bosque y el sonido, y he encontrado que tienen una raíz común: el bejuco del Yagé (*Banisteriopsis caapi*), y el mundo de la Maloka. Ha sido el contacto ceremonial con estas tecnologías ancestrales y lo que les rodea, un motor para crear visiones, entrelazar los pensamientos y conectarlos con la red de la vida. Ahora estos proyectos e ideas se conectan y se enraízan, haciendo que germinen nuevas ideas para seguir creciendo como un bosque en los tiempos que vienen.

Con la naturaleza como la manifestación visible del espíritu, empezar así a bosquejar un escrito militante que logré sacar de adentro aquello que me atraviesa en este momento; que funcione como una máquina desde la cual conectar la acción-pensante y el pensamiento-actuante. Un espacio temporal de reflexión y experimentación, táctica de resistencia y agenciamiento de la ética, la estética y la política.

Fig. 1 – Jorge Bejarano Barco, *Materiales Premonitorios: geología especulativa* (collage), 2018.
mapa mental inspirado en un corte transversal de bejuco de Yagé.

El mundo es un maloka

La primera imagen que vino a mi mente al pensar en el tema de esta revista fue la Maloka como lugar de encuentro y de escucha del mundo, un lugar que nos invita a conectarnos con la red de la vida, donde todos – plantas, animales, seres humanos, seres celestes (planetas, sol, luna, estrellas) y espíritus – somos uno.

La Maloka o *Casa del hombre* es la forma tradicional de vivienda de los grupos indígenas en el Amazonas, y actúa como centro ritual y lugar sagrado para estas comunidades. Se construye a partir del conocimiento y sabiduría de la cultura indígena. Es el lugar de reuniones, de congregación y de aprendizaje. En el pensamiento indígena la primera Maloka es la Tierra, pues es la gran casa donde vivimos todos. La mayoría de las cosmologías coinciden en que su construcción representa un intento por definir un espacio propio a partir del cual el hombre pueda manejar el mundo pasando del caos, al orden, al cosmos.

La Maloka es la combinación de arquitectura social y arquitectura sagrada que varía en su forma de fabricación según el grupo indígena o la etnia que la realice. Se fabrica con materiales de la región donde se realiza –en especial madera y palmas–. Las formas utilizadas son la circular, ovalada o rectangular, que pueden hacerse en distintos tamaños. Allí se deposita la tradición y los conocimientos de los antepasados; desde ella se dicta el buen manejo del territorio, el equilibrio entre las acciones de los seres humanos, espirituales y el entorno natural del que son parte.

En el año 2014 con motivo del Foro Urbano Mundial (WUF) que se realizó en Medellín, fuimos invitados a proponer el salón para llevar a cabo las reuniones del grupo de Naciones Unidas. Gracias la amistad con la familia Giagrekudo, pertenecientes a la comunidad Uitoto (*murui-muinane*-) de la Amazonía Colombiana, logramos construir una Maloka dentro del principal recinto de exposiciones de la ciudad. Su construcción fue precedida de la ritualidad necesaria y se convocaron además a líderes de otras etnias del país a contribuir con su palabra y sus manos. Allí se llevaron a cabo las conversaciones de los líderes de las políticas públicas en torno al crecimiento de las ciudades en el mundo, para nosotros poner la Maloka allí representaba una lección de humildad, una invitación a la palabra, a

la escucha y a generar acuerdos necesarios para vivir mejor en el planeta. Al final del encuentro, todos los recursos usados en esta gran Maloka fueron trasladados para ser reutilizados en construcción de una nueva Maloka en las montañas de Medellín, allí nos reunimos ahora diferentes grupos de personas para escuchar a los conocedores de la cosmología indígena, especialmente a chamanes y abuelos sabios de varias de las etnias del sur de Colombia.

Para ellos la Maloka es considerada la casa madre, la representación de la vida misma, de la unidad, pues invita al encuentro de la comunidad. Es un espacio para la creación y la circulación del conocimiento espiritual y terrenal donde se da consejo y se transmite la tradición, las creencias, roles y oficios. Pero también se sana el cuerpo, la mente y el espíritu de los miembros de la comunidad, de la tierra y el universo.

Con el tiempo van surgiendo nuevas Malokas por fuera de la selva. En la zona rural del municipio de Santa Rosa de Cabal, en el Eje Cafetero Colombiano, está Minka Lab, un proyecto agro-cultural que fue fundado en 2014 por un grupo de artistas y activistas ambientales de Colombia, Alemania y Francia. Dedicado a cultivar espacios donde los grupos indígenas locales, los pequeños agricultores y grupos afrocolombianos puedan resistir el aislamiento y la marginación a través del desarrollo de prácticas agroecológicas sostenibles que no sólo revitalizan la tierra, sino que recuperan la cultura y fortalecen la comunidad. Un punto de encuentro para la experimentación con el medio ambiente, el arte y la tecnología, así como con los rituales tradicionales y la medicina holística. En su Maloka, que allí tiene la forma de Domo Geodésico, recientemente realizamos el encuentro Conectando Antenas con raíces; una reunión de artistas electrónicos que hoy integran elementos de cosmovisión indígena en su práctica.

Fig. 2 – Maloka en el corregimiento de Santa Elena, Departamento de Antioquia, Colombia (detalle). (Foto: Jorge Barco. 2018)

Banisteriopsis Caapi **(Yagé)**

"Las plantas sagradas han tenido en la historia de la humanidad un papel más destacado de lo que inicialmente sugería el conocimiento común. Las culturas de tradición oral muestran su admiración hacia estos vegetales tan especiales a través de sus formas de nombrarlas: semen del sol, enredadera de las serpientes, pilar del cielo, planta de la adivinación o carne de los dioses." (SCHULTES Y HOFFMAN, 1993, p. 3)

Los saberes que han acumulado por años los pueblos indígenas están enfocados en resguardar el equilibrio del cosmos. Por eso tenemos mucho que aprender de su arquitectura, formas de organización, relacionamiento social y medicina, pues su conexión con la naturaleza en un sentido de ecosistema les permite vivir en armonía con los otros que ahí habitan.

En la investigación de la conciencia cada persona puede sumergirse en la profundidad de su inconsciente para develar el origen y existen tecnologías ancestrales para emprender este camino. En la medicina tradicional del Putumayo colombiano encontramos una de las plantas visionarias más importantes de la Amazonía: la *ayahuasca*, la enredadera que crece formando una doble hélice y cuyo nombre también puede ser traducido como: 'bejuco del alma', 'bejuco de la iluminación', 'bejuco de la visión', o 'bejuco del discernimiento', y la cual – en una preparación con otras plantas – brinda una experiencia ontogénica catártica, liberadora y de exploración de la conciencia de la cual hemos participado en esta Maloka.

"Un bejuco continuo que se extiende hasta el principio de los tiempos… y que se lo compara con un cordón umbilical que vincula a los seres humanos con el pasado mítico." (SCHULTES, 2004, p. 33)

Esta potencia de la naturaleza y el bosque como generadores de nuevas conectividades y colectividades, como instrumento de síntesis y de visión multifocal orienta estas ideas, les da fuerza y forma. Síntesis como combinación de cosas y procesos que crean otros nuevos.

El Yagé, la Maloka y la cosmovisión indígena contienen las herramientas y el conocimiento necesario para ayudar a superar el apocalipsis ecológico y encaminar a la humanidad por una senda diferente en este momento.

Fig. 3 – Aghia Sophie. Vereda Eslabón en Mocoa Putumayo, Colombia, abril de 2019.
(Cortesía de la artista)

Islas y archipiélagos y escritura Mangle

A nivel formal este texto explora la interrelación entre islas, archipiélagos y manglares con otros elementos de la naturaleza que son tomados como metáforas; un conjunto de notas, aforismos, citas… de escritura nómada e hipertextual para ir asociando entre sí como un collage, como un follaje.

Una isla es una zona de masa terrestre estable rodeada por una masa de agua. Un archipiélago es el conjunto de islas agrupadas en una superficie del mar. Los archipiélagos más frecuentes son aquellos de naturaleza volcánica asociados a grandes erupciones de magma. Dependiendo del origen geológico, las islas y los archipiélagos pueden ser oceánicos o continentales. Además de islas, los archipiélagos pueden contener otras masas de tierra menores como islotes, arrecifes y cayos. Cada párrafo escrito aquí puede encontrar su correspondencia en estas formaciones geológicas, y su estructura general se asemeja a un Manglar.

Quizás otra forma de decir escritura mangle sería evocar el rizoma de Deleuze, pero ahora busco tropicalizar los conceptos como estrategia decolonial. ¿Puede existir una escritura en forma de manglar?

"Contemplar un manglar es adentrarse en nuestro propio interior; líneas, rectas, cuevas, caos, ilusión, vida, grandeza parecen mezclarse en esa intrincada red que a simple vista parece caos, pero una vez nos adentramos, vemos con fascinación que cada parte es una expresión, un reflejo de nuestra propia realidad. Al crecer, ésta se sube hacia el cielo, con ímpetu de grandeza, como queriendo dejar a su madre tierra. Mas, pasado cierto tiempo, como si cayera en la cuenta de su absoluta dependencia de su contorno, traza hilos, trenza fuerza, busca soporte, busca sus raíces a través de sus propias raíces". (ABDALA Y SUÁREZ, 2015)

Nadie puede escribir sin imaginar un paisaje, el paisaje que intentó bosquejar contiene estos elementos. Una posible ruta para recorrerlo emana del magma volcánico que está

en el centro de la tierra hasta formar una isla, recorre muchas islas, un archipiélago, un manglar, un río.

Magma volcánico

Recientemente en el encuentro Minka Lab. (2019) mientras contemplábamos sentados el fuego en la Maloka, un fuerte temblor de tierra nos estremeció, de esta experiencia surgió este poema:

> Un portal de Banisteriopsis me llevó al centro
> al maremágnum ardiente del cual todo está hecho;
> una inmensa bola de materia en fuego, el útero cósmico.
> El viaje me llevó por estratos policromáticos;
> atravesé capas intensas,
> placas tectónicas,
> cuencas sedimentarias
> provincias ígneas
> rocas duras y blandas,
> metamórficas y volcánicas.
> Presencie la explosión cámbrica,
> areniscas y cristales
> hasta llegar a la capa vegetal.
> Desde aquí puedo contemplar las tormentas geomagnéticas, los astros y el universo infinito.
> En este momento solo quiero cerrar los ojos y sentir la Sonosfera.

Sonosfera y ecología acústica

En el intento de descifrar el pensamiento humano a partir del sonido, surge el concepto de ecología acústica como una suerte de existencia en la que predomina la escucha del propio ser, unida tanto al territorio como al momento en el que el hombre interactúa con el espacio sonoro. Al acercarnos a la ecología mental entendemos que dicha forma de estar en el mundo a través de la escucha atenta está relacionada con la ecología acústica de

la tierra, la cual abre la posibilidad de una travesía sonora; una travesía del conocimiento y reconocimiento de la tierra misma.

Pauline Oliveros - una de las figuras centrales de la música experimental y la electrónica - empleó la palabra Sonosfera por primera vez a finales de la década de los sesenta. definió así a la atmósfera compuesta por diferentes ondas que emanan desde el centro de la tierra; un barrido completo de energías que incluyen magnetismo eléctrico, electromagnetismo, geomagnetismo, ondas cuánticas como acústicas, resonando en lo personal, interpersonal, musical, la tierra y el cosmos en escalas físicas y metafísicas, a diferencia del paisaje sonoro no hay un estigma moral diferenciando lo tecnológico y lo natural. Va aún mucho más profundo. la Sonosfera no son solo ondas, también está construida por partículas de energía (phonones). (KAHN. 2013, p. 150)

Escucha Y Arte Sonoro

Las prácticas artísticas vinculadas al sonido han abierto múltiples caminos para la creatividad, el cuestionamiento de paradigmas y la expansión de los lenguajes del arte contemporáneo. La reivindicación del sonido como un aparato autónomo con potencia transformadora se ve reflejada en el creciente interés de muchos artistas y profesionales de otras disciplinas. museos, galerías, eventos de arte y plataformas que abren espacios para la difusión de proyectos en los cuales el sonido ocupa un lugar central, así como un público receptivo participando y auto formándose en la escucha por medio de exposiciones, actos en vivo, entornos interactivos y publicaciones dan cuenta de ello.

Varias de las siguientes ideas emanan de mi trabajo entorno la sala de experimentación sonora (Lab3) del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Temas, procesos artísticos y preguntas que han surgido a partir del trabajo de curaduría y gestión de exposiciones, actos en vivo, talleres y proyectos especiales en este espacio.

Fig. 4 – Sesión de escucha profunda en la Sala de Experimentación Sonora – Lab3, 2016.
(Foto: Yohan López. Cortesía MAMM)

Nociones como paisaje sonoro, ecología acústica, acusmática, escultura sonora, silencio, escucha profunda, ruido, electroacústica, cartografías sonoras, poesía sonora, radio arte, computer music, circuit bending, tecnologías mestizas, tecnochamanismo, meditación, mediación, cultura hacker, paisaje electromagnético, sonosfera y un amplio listado de prácticas y conceptos han entrado a formar parte de mi léxico creativo a partir de la labor de curador de sonido de este espacio y están inspirando hoy nuevas perspectivas de creación.

Desde el año 2009 se empezamos a realizar en el Museo, iniciativas en torno al cruce entre arte, ciencia, tecnología y comunidades que tomaron forma en varios encuentros y proyectos. En el año 2011 hubo una gran confluencia de artistas y masa crítica entorno al Primer Encuentro Internacional de Laboratorios de Medios (LabSurLab), un encuentro en el que se conformó una red de trabajo con artistas y activistas de varios espacios de Iberoamérica y que significó – entre otras cosas – la irrupción del Ruido en el espacio del Museo; talleres y laboratorios exposiciones y eventos performaticos con sonido abrieron las posibilidades de trabajo con metodologías de los laboratorios experimentales, los modos de hacer de la cultura hacker y la colaboración con colectivos independientes y la reflexión crítica sobre las tecnologías.

A partir del año 2015 con la expansión del Museo la apuesta por las artes electrónicas y la cultura digital se fue decantando hacia el sonido, y para ello se crea la Sala de Experimentación Sonora, (Lab3) como un espacio para la investigación y creación de los procesos artísticos que incorporan el sonido como elemento primordial, que reflexionan sobre las diferentes formas de escucha y críticamente sobre la tecnología, que involucran la pedagogía, la ecología y el trabajo con comunidad.

A continuación, reseño algunas de las exposiciones que hemos realizado en la Sala de Experimentación sonora vinculadas a la noción de naturaleza.

Selva lluviosa

En el año 2018 realizamos la exposición Hyper-Rainforest del artista español Francisco López, una instalación sonora inmersiva creada a partir de grabaciones ambientales originales de la densa vegetación de selvas y bosques tropicales lluviosos de Australia, Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, Gambia, Japón, México, Nueva Zelanda, Sudáfrica y Venezuela. Lugares donde se despliega un mundo naturalmente acusmático, en los que es posible escuchar sin que sus causas sean visibles. Su exposición a manera de composición acusmática en un bucle de 40 minutos no intentó reproducir la realidad natural y original de los lugares, sino recrear la hiper-realidad (un mundo sonoro virtual auto-suficiente), que indaga en la dimensión trascendental de la materia sónica misma, lo cual conlleva una interpretación ontológica, existencial y espiritual de la escucha profunda.

Darién

La región del Darién es un área ubicada en el límite de Centroamérica y Sudamérica que ha funcionado históricamente como una barrera natural entre ambos subcontinentes. Por varios años, el artista David Escallón (Medellín,1990) ha visitado esta región y registrado allí sonidos que son el insumo principal de esta instalación. En ella presenta múltiples reflexiones sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza que lo rodea en una sucesión de sombras y silencios, de ráfagas y microsonidos, de cromatismos, atmósferas invisibles y ondas. Una ondulación que alterna las manifestaciones temporales y espaciales que le son propias al Darién colombiano: de la zona oceánica a la selva espesa, de lo macro a lo micro, del día a la noche. Un bucle que contiene elementos de este ecosistema en su devenir natural, ondas que deambulan entre canales de sonido, proyectores de video, mosaicos de espejos y gotas de agua, los cuales ofrecen un refugio en la imaginación para que cada quien construya su propia selva.

Territorio táctil

El proyecto con el cual se abrió el Lab3 en el año 2015. Un laboratorio- instalación comisionada al artista Carlos Gómez Caballero basó su razón de ser en una reflexión sobre la idea de interfaz, así de la cartografía como acercamiento directo al territorio y al paisaje. Se trabajó en el registro de paisajes sonoros con un grupo de jóvenes de diferentes disciplinas bajo el formato de laboratorio, en un perímetro cuyo centro fue el Museo. Fueron días intensos de experimentación, recorridos urbanos y de construcción colectiva de conocimiento. El proyecto reivindicó diversas formas de percepción no visual a la vez que otorgó un carácter plástico y maleable al sonido. Territorio táctil propuso un espacio para el disfrute y la escucha atenta. Una interfaz táctil -bordada a mano por los jóvenes participantes- que respondía al roce de las manos; un lienzo convertido en membrana sensible al tacto que al tener dibujado un mapa, alimentaba y esculpía en el espacio los sonidos del territorio representado.

Jagüey y cuerpos de agua

El nombre de esta instalación sonora del artista Leonel Vásquez tomó como referencia los jagüeyes naturales de la Guajira; grandes depresiones donde se empoza el agua que escurre sobre la superficie y se estanca por la acción contenedora de las tierras arcillosas. Desde el pasado, la comunidad Wayuu se ha servido de estos recipientes para recibir y acumular las aguas de lluvia durante las épocas de invierno y abastecerse en las de sequía. Estos recipientes geofísicos son muestra de resistencia, adaptación y coexistencia de múltiples formas de vida sometida a ecosistemas extremos.

El proyecto presentado en el Lab3 estuvo articulado a partir de tres núcleos 1. *Cuerpos de agua,* en la que se invita a explorar las posibilidades de sentir el sonido con los huesos, la piel y los fluidos internos. *2. Supervivencia,* hacia el encuentro de las voces, los cantos y sonidos que pueblan las aguas: ecos y resonancias del paisaje sonoro y el encuentro con las tradiciones culturales en las que el canto configura el territorio. Y Por último *3. Reservorio,* nos invita a pensar la catástrofe ambiental desde la perspectiva de las memorias de los paisajes sonoros en extinción.

Fig. 5 – El artista y docente Roberto García desarrollando un laboratorio de espacialización en el Lab 3 en el marco de la Semana de la Escucha, 2017. (Foto: Yohan López. Cortesía MAMM)

El agua del jagüey, aparte de tener una función de supervivencia para el consumo humano, para bañarse y para dar de beber a los rebaños de cabras etc., también tiene un lugar importante en la tradiciones y costumbres de los pueblos de la Guajira. El agua en este entorno configura el paisaje; los Jagüeyes son nodos palpables de un tejido de relaciones biológicas y culturales donde se despliega lo humano, lo natural y lo sobrenatural. El Jagüey es reservorio de agua, reservorio de sonidos, reservorio de vida.

En los jagüeyes se deposita la posibilidad de subsistencia de una población que en los últimos años se ha visto en riesgo por la larga temporada de sequía, por lo tanto, se han intensificado los desplazamientos y una incesante activación de la comunidad entorno a ceremonias en las que se cantan *jayechies* para llamar la lluvia.

Cecropia peltata

En la exposición Yarumo, diálogos y resonancias el artista Daniel Lara Ballesteros interpretó las vibraciones que emanan de los árboles de Yarumo (Cecropia Peltata) muy comunes en el departamento de Antioquia, con el objeto de trasladar y propagar dichas frecuencias a través de una plataforma de madera para que el público, sentado o acostado, perciba la vibración y sonoridad de manera íntima.

Este trabajo conlleva un propósito terapéutico ya que el yarumo posee propiedades como antiasmático, como medio eficaz en lo que refiere a la movilidad nerviosa del cuerpo, en la ampliación de la capacidad sensorial, y como regulador de las funciones del corazón. De acuerdo con las costumbres indígenas de ciertas zonas de Colombia su hoja, triturada y cocida, es uno de los elementos propios de la preparación del mambe, cuya elaboración tiene entre otros fines estimular el don de la palabra.

Yarumo. Diálogos y resonancias buscó generar, a partir de la comunicación que el artista establece con los yarumos y por medio de vibraciones sonoras, sensaciones que permitan percibir o sentir, al tacto y al oído, la paz, belleza y energía armónica que estos árboles transmiten cuando se está en su cercanía.

Micro-ritmos, mensajes bioeléctricos de Medellín

Para este proyecto el colectivo Interspecifics conformado por Leslie García y Paloma López realizó un laboratorio de investigación y creación con un grupo de participantes que recolectó muestras de tierras de distintas áreas de Medellín con el objeto de alimentar celdas bacterianas y producir por este camino energía bioeléctrica. Así, los procesos producidos por las piezas durante la exhibición se encontraban ligados a la geografía de la ciudad. Se creó una instalación que amplifica el micro voltaje producido por estos organismos microscópicos y transduce sus oscilaciones en señales electrónicas puras con las cuales crean un sistema audiovisual que evoca los orígenes de los lenguajes codificados. un mundo híbrido con sonidos y movimientos lumínicos provenientes de la energía generada por bacterias, entendido como un sistema interespecies. *Micro-ritmos* es un proyecto que se inscribe en el campo del bioarte, acude a las metodologías propias del formato laboratorio, y experimenta sobre la comunicación entre especies. En este proyecto, el concepto de interfaz emerge como un vinculador entre mundos, un puente comunicante que sensibiliza y nos invita a observar y escuchar más allá de lo que nuestros sentidos nos permiten.

Este proyecto se creó a partir de conocimientos entrelazados, en los que conviven de forma horizontal la tecnología, la ciencia y el arte para crear nuevas aproximaciones a la realidad. No es solo el ser humano quien observa y comunica el estado del mundo; otros, en este caso las bacterias, perciben desde su particular interfaz sensorial y responden creando una compleja red de bioelectricidad y vibración, en un performance expresivo del entorno y sus habitantes.

Rarae aves

En el amplio espectro de las artes sonoras y electrónicas, algunos artistas y creadores se han interesado por la experimentación sonora con el espectro electromagnético y la radio a partir de prácticas de código abierto y software libre, introduciendo alternativas estéticas y tecnológicas en la creación de artefactos híbridos en los que se combinan los len-

guajes de la ciencia, el arte y las tecnologías desde una perspectiva crítica, especulativa e inestable.

En Rarae Aves (2017), el artista Alejandro Duque trabajó con captura de señales en tiempo real – desde pasos de satélites a la voz de la radio de los taxistas en frecuencias piratas, entre muchas otras fuentes posibles que hacen parte de ese paisaje sonoro invisible. El espacio del Lab3 se convirtió en un instrumento en el que se cruzaron nociones pseudo-científicas y especulación popular con dispositivos para el análisis científico; desde plantas de cactus expuestas a contaminaciones de electrosmog hasta una Caja de Faraday resonante.

Rarae aves fue un proyecto que exploró el paisaje sonoro inaudible que afecta a los seres humanos, por medio de la captación y manipulación de ondas y campos electromagnéticos a través de antenas dispuestas en el Lab 3 y en las terrazas del Museo, generando una mezcla de tiempos y espacios cambiantes durante el transcurso de la exposición. Los visitantes se sumergían así en una metáfora de la Torre de Babel en la que fue posible escuchar el ruido del mundo y reflexionar sobre sus implicaciones políticas, sociales y ecológicas.

Edunoise

Un ámbito pertinente de investigación acorde con estas prácticas sonoras está en elaborar metodologías de trabajo que vinculen el sonido desde perspectivas experimentales con la educación; sonido en un sentido amplio, lo cual incluye incluso de ruido**.** Para ir cerrando este listado de ideas, voy referirme a una experiencia autogestionada en la que participé recientemente.

En el año 2015 junto a dos colegas arte educadores de Madrid, (Patricia Raijenstein y Selu Herraiz) creamos un colectivo llamado Edunoise. Un ámbito de investigación y experimentación para el diseño de artefactos educativos basados en la escucha activa y la producción de ruido. Los principios, manifiesto Edunoise fueron:

la Educación. Entendida como proceso participativo; acción y reflexión; un espacio-tiempo en el que la presencia activa de cada miembro y su experiencia vital es fundamental para el desarrollo de un conocimiento conjunto; un cuerpo mutante que se transforma según los intereses y aportaciones del grupo que participa.

El Ruido (Noise). Físicamente como la interferencia, la variación, el fallo. Y metafóricamente como la alteración de los sentidos, el valor de lo no controlado, la irrupción del pensamiento divergente, la activación de lo creativo y del acto mágico, el cortocircuito de la razón y la apertura a la imaginación, al azar y la sorpresa. E*dunoise quiere ser una señal de ruido en la melodía del conocimiento.*

La Escucha Activa. Una forma creativa y participativa de escuchar el mundo para conocerlo mejor y de escucharse a uno mismo para conocerse mejor. *En un mundo hipervisual, quizás sea el momento de escucharnos más.*

El Cacharreo – Guambiara. (Do It Yourself, Hazlo Tú Mismo) como forma de empoderarse en el uso de la baja-tecnología (low tech), destripando lo que no se destripa, jugando, experimentando, fallando... tocar donde dice 'no tocar', soldar y des-soldar, montar, probar, desmontar ... hasta construir nuestros propios objetos sonoros. *La desmitificación de la tecnología.*

El Pensamiento Mágico, el Acto Poético y el Juego para desarrollar sistemas de pensamiento alternativos al estrictamente racional y generar simbologías que nos permiten imaginar posibles futuros, diversos modos de ser o diferentes maneras de relacionarnos y expresarnos. Distanciado de la religión o el fanatismo espiritual, se acerca a la poesía, al pensamiento artístico, donde la analogía y la metáfora sirven para explicar cosas que suceden, que se sienten, pero que el lenguaje racional ha invisibilizado.

Manifiesto Edunoise

- Hacer es pensar
- El error se ensalza como práctica estética y ética

Fig. 6 - Laboratorio Edunoise en MediaLab Prado. Madrid. 2015.
(Foto: Eva Morales Gómez)

- Perder el tiempo es una ley moral
- Los ruidos (humanos, animales, guturales, ambientales, analógicos y digitales) nos harán libres
- Proclamamos la belleza de lo hecho a mano, del juego y del trasteo
- Transformamos la basura, lo roto y lo rompible en juguetes indomesticables
- Lo individual y la comunidad se organizan y reorganizan de manera orgánica, sana y natural
- El amor, el respeto y la curiosidad son la base de nuestra comunidad
- El cuerpo no es un límite físico
- El proceso como único valor
- La diferencia entre magia y tecnología es solo una variable histórica

Referencias

ABDALA, Nayib; SUÁREZ, Edgard. *Bajo la Sombra del Árbol*. En el blog: http://nayibabdalaripoll.blogspot.com/2015/01/tejidos-del-pensamiento-corporiedad-y.html.

CAPOTE MATOS, Juan. *El Arte Sonoro en el Aula*. Tesis de máster en formación del profesorado, Universidad de La Laguna. Islas Canarias. 2012-2013. Disponible en https://www.academia.edu/8020492/El_Arte_Sonoro_en_el_aula.

EDUNOISE. Disponible en https://cargocollective.com/EduNoise

EXPOSICIONES de la Sala De Experimentación Sonora – Lab3. http://elmamm.org/Exposiciones/Lab3.

SCHULTES y RAFFAUF. *El bejuco del alma.* Bogotá: El Áncora Editores, 2004.

KAHN, Douglas. *Earth Sound Earth. Signal Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Oakland, CA University of California Press, 2013.

MALOKA WUF, Registros del autor. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jiWYl-tMRcI; https://www.flickr.com/photos/122004875@N06/13608661603/in/photostream/.

MINKA LAB, entrevista al autor. https://www.youtube.com/watch?v=dWOp9LqbeTw&t=240s.

URBINA RANGEL, Fernando. *Dïïjoma: el hombre-serpiente- águila: mito Uitoto de la Amazonia.* Convenio Andrés Bello, 2004.

ፍቅር (amor em amárico)

ፍቅር (love in Amharic)

ፍቅር (amor en amárico)
(conversa entre Keyna Eleison e Luiz Guilherme Vergara)

Keyna Eleison [*], *Luiz Guilherme Vergara* [**]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.145-168

RESUMO: Esta entrevista é parte de uma série de conversas que compõem um mosaico de diferentes vozes, visões, perspectivas do que seria essa relação de uma escola de arte do século XXI a partir desse binário "Escola / Floresta". Esse binário é uma reverência, certamente, a todas as fricções que Oswald de Andrade coloca no *Manifesto Antropofágico*. Keyna Eleison representa uma das importantes fronteiras de resgates antropofágicos da arte contemporânea. Nos últimos anos, sua atuação vem assumindo a convergência de resgates transculturais, de ancestralidades afro-brasileiras que não se enquadraram ou foram reprimidas pela razão europeia. Nesta entrevista, Keyna Eleison fala dessa virada para a produção de conhecimento que não venha pelos cânones e padrões dessa mesma razão esteticista visual. Aqui tem-se um pouco do reconhecimento do poder da voz, da linguística como cognição de presenças ancestrais.

PALAVRAS-CHAVE: Fik'ri (amor); escola de arte; epistemologias; amárico; arte contemporânea; ancestralidade

* Keyna Eleison é curadora independente, mestre em História Social da Cultura (Arte e História da Arte) pela PUC-RJ. É supervisora de ensino da Escola de Artes Visuais (Rio de Janeiro). E-mail: keynaeleison@gmail.com
** Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com

ABSTRACT: This interview is part of a series of conversations that compose a mosaic of different voices, visions, perspectives of what this relationship of a 21st century art school would look like from this "School / Forest" binary. This binary is a reverence, certainly, for all the frictions that Oswald de Andrade places in the *Anthropophagic Manifesto*. Keyna Eleison represents one of the important frontiers of anthropophagic rescues of contemporary art. In recent years, its activities have assumed the convergence of cross-cultural redemptions, of Afro-Brazilian ancestry that did not fit or were suppressed by European reason. In this interview, Keyna Eleison speaks of this turn to the production of knowledge that does not come from the canons and standards of that same visual aestheticist reason. Here we have a little recognition of the power of the voice, of linguistics as cognition of ancestral presences.
KEYWORDS: Fik'ri (love); art school; epistemologies; Amharic; contemporary art; ancestry

RESUMEN: Esta entrevista es parte de una serie de conversaciones que componen un mosaico de diferentes voces, visiones, perspectivas de lo que sería esa relación de una escuela de arte del siglo XXI a partir de ese binario "Escuela / Bosque". Este binario es una reverencia, ciertamente, a todas las fricciones que Oswald de Andrade plantea en el *Manifiesto Antropofágico*. Keyna Eleison representa una de las importantes fronteras de rescates antropofágicos del arte contemporáneo. En los últimos años, su actuación viene asumiendo la convergencia de rescates transculturales, de ancestrales afrobrasileños que no se encuadrar o ser reprimidos por la razón europea. En esta entrevista, Keyna Eleison habla de ese giro para la producción de conocimiento que no venga por los cánones y patrones de esa misma razón esteticista visual. Aquí se tiene un poco del reconocimiento del poder de la voz, de la lingüística como cognición de presencias ancestrales.
PALABRAS CLAVE: Fik'ri (amor); escuela de arte; epistemologías; amárico; arte contemporaneo; ascendencia

Como citar: ELEISON, Keyna; VERGARA, Luiz Guilherme. ፍቅር (amor em amárico). *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 145-168, jan. /jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.145-168

ፍቅር (amor em amárico)
(conversa entre Keyna Eleison e Luiz Guilherme Vergara)

Luiz Guilherme Vergara: Essa série de conversas seria para a gente formar um mosaico de diferentes vozes, visões, perspectivas do que seria essa relação de uma escola de arte do século XXI a partir desse binário "Escola / Floresta". Esse binário é uma reverência, certamente, a todas as fricções que Oswald de Andrade coloca no *Manifesto Antropofágico*.

A gente atualiza pela oportunidade de se pensar uma Escola de Arte Pública, Escola Experimental, Para-laboratório e também as emergências que você estava já apresentando sobre uma arte que não seja enquadrada pela razão europeia, uma produção de conhecimento que não venha pelos cânones e padrões dessa mesma razão.

Essa Escola é também uma Floresta que afeta e impacta o repensar das instituições, o repensar do papel artístico, seja uma universidade, seja um museu, seja o artista brasileiro hoje nessa realidade. Então você, Keyna, tem muito a contribuir, seja na ideia de deslocamentos, provocando já a sua memória, e outras ideias que você possa compartilhar nessa prospecção de múltiplas vozes, porque a Floresta tem múltiplas vozes, é multissensorial, tem múltiplas crenças, tem múltiplas temporalidades.

É esse o ponto de partida, e se você quiser começar falando um pouco sobre como a trajetória está te afetando e como você está sendo "Não sou eu quem me navega (...)". Como os últimos tempos estão te atravessando e que percepções você tem dessas transformações a partir das suas experiências?

Keyna Eleison: Partindo dessa ideia da Escola / Floresta, essa dicotomia que você colocou, como Escola e como Floresta, eu vou partir na verdade desse termo que você colocou, que você sabe muito bem que eu tenho pensado muito, que é a questão do deslocamento.

Porque estar no ambiente que a gente nomeia como Escola, a nomeação Escola retrata para muita gente, para a maioria das pessoas, inclusive para pessoas que não estão na Escola, como um ambiente fechado, como um ambiente próximo até de uma galeria de uma certa forma. Um cubo branco com coisa dentro, e essa coisa que tem lá dentro é dita como um espaço que vai concentrar uma quantidade de conhecimentos que vai ser dividido com quem está para receber esse conhecimento.

Você entra nesse cubo branco para receber esse conhecimento de uma outra pessoa, que está em um campo, de uma certa forma, de superioridade. Isso é uma potência que pode ser deslocada para várias questões. Se você pensa que a Floresta pode ser uma Escola, você pode também pensar que a Escola pode ser uma Floresta. A ideia de estar no externo, não necessariamente tira a gente desse cubo branco. E já que a gente está tão acostumado a estar dentro desse cubo branco, dentro de um quadrado, dentro de um cômodo, pensar que esse cômodo pode ter uma multiplicidade de riqueza e de conhe-

cimento que uma Floresta pode dar, foi um desafio para fazer, vamos dizer assim, o primeiro exercício de deslocamento. Para pensar inclusive o próprio processo do programa no Parque Lage [Escola de Artes Visuais - EAV].

Uma das questões que a gente começou a colocar vem de um tempo sem um programa de formação, sem um programa público dentro da Escola (EAV). Uma escola de artes visuais pública, sem nenhum curso público, que estava a três anos sem ter nada público, nada gratuito ali dentro. Então vamos retomar essa ideia do que que é estar dentro de um espaço público, porque é também um parque e é um lugar onde as pessoas iam ali para estudar arte, e que teriam que pagar... Então, depois de um espaço de três anos, volta a ter esse programa, e aí eu entro com um questionamento: ao invés de ser um programa de formação, porque que a gente não desenvolve um programa de *deformação*?

Porque a ideia de formar parte dessa verticalidade na qual as pessoas estão lá para receber um conhecimento e desenvolver o seu trabalho a partir desse conhecimento. Isso é uma *potência*? Obviamente é uma potência, mas perceber que existe potencialidade dentro do fazer de cada um que está dentro daquele cômodo é também uma potência para a aprendizagem e para o desenvolvimento. Então, quando a gente passa a pensar esse *programa de formação*, que passa a ser essa formação e deformação, a gente se coloca também nesse lugar de *deformável*. A ideia do programa passa ser um programa um pouco mais mole, um pouco mais amplo, um pouco mais cheio de buracos, cheio de arestas, cheio de defeitos, não parte de uma perfeição, de um esquema de ementas perfeitas, em que você cai em uma fala um pouco parecida com a que está aqui agora, então também vira um *programa de multiescuta*.

Fazer um programa de *escuta* dentro da minha vivência como curadora, que entendo a minha trajetória da arte e educação, dentro de produção, dentro da contação de histórias, dentro da atuação como cantora, como percussionista, como mãe, como filha, como namorada, eu vejo esse meu percurso como um percurso de percepção de que muito do que eu estava fazendo ali era uma construção para nomear o que eu sou profissionalmente

como curadora. Eu chamo meu fazer profissional de *curadora*. O curioso disso para mim agora é que, como estou dentro dessa rede que se chama língua portuguesa, ser curadora também está dentro de um termo medicinal, também está dentro de um termo legal, porque o curador é aquele que cuida do incapaz, a curadora é a curandeira também. Eu me coloco dentro de um campo de responsabilidades e de trocas em que abraço finalmente um termo para dizer quem eu sou profissionalmente, que é ser *curador*. Sou formada em Filosofia, tenho mestrado em História da Arte, estudo, estudo, agora estou começando a estudar a Afroetnomatemática, para entender várias vertentes.

A ideia de pensar um programa de uma escola, que está dentro de uma Floresta, que molda um desmolde, que tenta abrir todas as fricções, é se colocar como pedra e como vidraça. Em 2019, ser uma mulher, preta, culta, que tem mais potência na fala a cada momento, me coloca em um lugar de *pedra* (que eu posso atacar) muito bom, mas essa minha cultura, esse meu meio, ser de classe média, ter os recursos que eu tive, reconhecer todos os privilégios que eu tenho, me bota também como *vidraça*. Ser vidraça me bota também em um lugar de muito afeto em relação a todas as outras vidraças. O lugar que o auge da *vidraça-mor*, o lugar que a pedra pode mais facilmente atingir, que é o do homem branco, hétero de classe média, é exatamente um campo que eu amo: o meu namorado. Colocar essa fricção pessoal dentro da minha vida profissional foi muito importante para entender, também, como várias questões intelectuais estão sendo colocadas hoje em dia.

E por que estou fazendo tantos paralelos? É porque eu também estou tentando desenvolver um mapa mental, onde no meio está a Escola e a Floresta, e dentro desse mapa mental, eu sou um dos traços e parto daqui para várias questões. Eu sou só uma ponta do que é a Escola/ Floresta. E da Escola/ Floresta, sendo que ela pode desenvolver a Floresta como Escola e a Escola como Floresta, pode-se desenvolver uma série de asteriscos (que são mapas mentais também) a partir daí. Por isso que o exercício da Escuta é doloroso, é intenso, necessário e concreto, real. Não dá para falar que eu estou escutando sem escutar. Ouvir é fácil, quero ver escutar. Esse é o exercício mais complexo como *pedra* para fazer.

Perceber formalmente que o espaço da Floresta pode ser, e é, um espaço de aprendizado, coloca vários questionamentos da formalidade da Escola que, dentro de um lugar como o Parque Lage, fica mais tranquilo (de uma certa forma) de perceber, não só porque a gente está dentro de uma Floresta, mas também porque a proposta da Escola é ser uma *escola livre*. Apesar de todas as suas barreiras, apesar de todas as suas questões.

E aí começamos a pensar o que é Floresta dentro do campo da arte. Começamos a ver a Floresta como um objeto de muito uso dentro do campo da arte. Obviamente, formalmente a gente foi para a *land art*, obviamente formalmente eu já estava muito familiarizada com o Nelson Félix... A percepção da Floresta como um *objeto de arte* foi muito mais rápida de se assimilar do que como uma escola de arte. Aí a gente volta naquele exercício, de que algo que a gente deseja para se desenvolver termina virando um objeto para nós.

Voltando para a minha biografia, como hoje em dia essas questões, não só do lugar de fala, do lugar de escuta, do lugar de trabalho, dos lugares que podem ser ocupados, têm sido friccionados de uma forma intensa. Hoje em dia é muito complexo a gente ter uma banca de um estudo de arte negra sem um estudante negro à frente. Porque é importante que se fale como a gente termina objetificando o que a gente quer para estudo, o que a gente quer para desenvolvimento.

Então na hora de fazer o exercício de pensar a Floresta como Escola, primeiro conseguiu-se encontrar rapidamente a Floresta como objeto de arte. Não só ela como um espaço que a gente vai usar, como o espaço que a gente vai retirar, vai sugar, vai assimilar para algo que a gente ainda não tinha percebido que também pode ser Floresta. Aí por isso a ideia de *estar*, e por isso que tem essa facilidade. *Estar*. Saindo da caixa, saindo da sala e indo para a Floresta, para fazer reunião, para andar, para almoçar, para nada fazer, para "matar o trabalho", para "matar aula", isso foi muito importante para se pensar essa ideia da Floresta como Escola. Fazer exercícios de silêncios para ouvir os próprios barulhos, exercícios de silêncios para ouvir os barulhos externos, exercícios de barulhos para estimular os silêncios, exercícios de barulhos para trazer mais barulhos, exercícios de fechar

os olhos, exercícios de abrir os olhos, exercícios de ficar descalço, exercícios de ficar pelado. O problema de ficar pelado é que lá é um espaço público, e a gente não pode ficar pelado em espaço público, só se for objeto de arte. Como arte a gente pode falar "olha tem gente pelada aqui", mas não pode sair e fazer uma reunião "olha, vou ficar uma hora pelada no meio da Floresta", não dá. Não nessa Floresta da Tijuca que a gente está aqui (sem ser preso).

Esse exercício de tirar a roupa fisicamente, tirando nossas próprias "roupas" que a gente está vestindo: a curadora, a preta, a mãe, a namorada e estar aqui. "Eu não vou conseguir ser árvore", "Ou será que vou conseguir?". "Eu não vou conseguir ser folha", "Ou será que vou conseguir?". Entender que tudo aquilo que estou nomeando, foi nomeado por pessoas como eu, seres humanos. "E o que que era a árvore antes da árvore?" Esses exercícios que a gente tem em Filosofia, de pensar linguagens, como era a acepção das coisas, assimilação das coisas antes... A Floresta como Escola é uma percepção de *potências* onde a gente não via, onde a gente não vê, e perceber *potência da fome*, da sede, da vontade de retirar, da vontade de tomar para si, exercitar justamente essa "desumanização" e "reflorestização" de um pensamento. Poder perceber que você faz parte daquilo e, por isso, você não precisa tirar.

Você pode ir lá, viver aquilo, voltar, levar aquilo que você viveu (porque já está em você) para lá, transformar essa experiência em algo que precisa ser algo escrito, transformar essa experiência que literalmente precisa ser algo que vai ser chamado de arte. Perceber a idade das coisas, o tempo das coisas, uma folha que está seca, uma fruta que já está podre, que tem a mesma potência de quando ela era semente, que virou uma árvore, que se transformou em um fruto, que ficou bom de comer, e aí uma caiu, ninguém comeu e apodreceu.

Vai ser semente, vai ser uma árvore, que vai ter folha, que vai fazer fruto... A questão do tempo, a relação com criança, a relação com os velhos... Porque se você não é mais criança, se você não é velho, você é tudo. Você é imortal, você é inteligente, você pode umdar o mundo, você pode criar... Tudo é para você. Agora se você é velho, seu tempo está

passando, se você é novo, seu tempo ainda não chegou. E tem potência nesses dois. A potência do velho, das escutas, das desimportâncias... É muito legal entender essa ideia da velhice. Para além do respeito, não é, porque a gente aprende que a gente "tem que respeitar os mais velhos". Mas respeitar esse silêncio, perceber essa escuta, perceber a falta de escuta que os velhos também têm. E falta de escuta, às vezes física mesmo, porque não está escutando, porque o ouvido não funciona! O olho não funciona igual... E está tudo bem! E isso é aprendizado também.

Respeitar o tempo que passa, respeitar o tempo que vem, poder voltar no tempo... Isso é maravilhoso, isso a Floresta pode dar. A gente volta no tempo. Duas coisas que eu consegui fazer, que eu não sabia que podia: voar e voltar no tempo. Isso eu aprendi na Floresta. E só dá para aprender a fazer isso se você estiver na Floresta. Se você quiser eu te ensino. É muito esse exercício de escutar, a gente precisa escutar... E tem aquela brincadeira "a primeira vez dói". Dói. Mas se você continuar... Teima, continua, que você vai entender porque que doeu e vai entender que você vai precisar talvez, fazer mais, fazer melhor, perceber mais... Às vezes, você não vai mais fazer... Mas, é exercício.

Pensar a Floresta como uma escola é se colocar ao trabalho de estar sempre exercitando o máximo que você puder. Entender que você tem os seus limites. Pedir desculpa por eles, inclusive, às vezes. Porque seus limites podem atingir o limite do outro. Uma observação de raízes, por exemplo, uma jaqueira, que é tida como praga na Floresta da Tijuca... A jaca simplesmente é uma fruta, que muita gente acha gostosa, outras pessoas não. A jaqueira é uma árvore que dá essa fruta, que tem raízes enormes, que estão invadindo o espaço de outras plantas que não estão conseguindo vencer essa jaqueira. O que as plantas estão começando a fazer? Transformar as raízes da jaqueira em terra. Elas começam a brotar a partir da raiz da jaqueira. Óbvio que a inclusão do *semi-bio*, dos biólogos, essa galera está fazendo todo um estudo de manejo para que essas jaqueiras comecem a morrer, para que as outras plantas possam viver. Mas as plantas, de um jeito bem mais lento que o nosso, as plantas já estão começando a dar "seu jeito". Aquilo que era um objeto de agressão está virando casa. Só que você precisa de tempo para entender que aquilo está acontecendo. Você precisa parar para observar, você precisa parar

para entender, tem que ter alguém que viu antes de você e dizer "olha lá aquilo ali." Tenho certeza que todo mundo que está, aqui quando olhar para a jaqueira do Parque Lage, vai lembrar de mim.

É você entender também que a sua fala também é planta e que está germinando algumas coisas nas pessoas. E entender que essa germinação é responsabilidade. É muita responsabilidade essa germinação. Pode ser que daqui a algum tempo, você nem lembre mais do meu nome, não lembre nem mais da minha cara, mas daqui a 10 anos você vai olhar essa jaqueira, você vai falar "gente... essa jaqueira do Parque Lage..."

É porque ficou. Germinei. Botei uma sementinha aí. E a risada do Guilherme me dá uma resposta, que eu também plantei nele. Mas tem uma troca, que é muito importante. Muito, muito, muito importante. Então a gente, e eu falo a gente porque eu não estava sozinha, isso é super importante também. Gosto muito de falar no plural, esse *pensamento floresta* me ajudou muito a falar no plural. Apesar de entender a potencialidade da minha individualidade, minha potencialidade como semente, minha potencialidade como árvore, minha potencialidade como pássaro germinador, ou abelha que vai levar algum pólen, eu também entendo a minha *potencialidade plural*. Essa pluralidade que às vezes é muito dolorida, porque eu estou no campo da arte...

O que a gente estava pensando como Escola, essa germinação, essa potência possível, podia dar também muito errado porque existe uma coisa chamada expectativa. E é essa a grande cagada de tudo. O diabo da expectativa.

Por eu já ter trabalhado em gestão em outros espaços... "Tem a ver", porque está em mim, mas "não tem a ver" formalmente em relação ao que eu sou como curadora nem como supervisora de ensino, lá no Parque Lage... Eu entendo que o termo meta seja super importante para muitas questões, mas a expectativa, quando você está pensando intelectualmente um espaço, uma Escola, é um desespero. Porque você pega uma turma, um grupo de 25 artistas-alunos, e isso foi colocado muito formalmente, é importante que o termo artista esteja antes de aluno. É artista-aluno, artista-professor, artista-curador,

artista- supervisora, porque a gente tenta, força, exercita uma horizontalidade. Forçada, óbvio, porque ainda tem essa relação de recepção e doação, mas a gente vai tentando dar uma reforçada no ângulo, que ele seja o menos vertical possível. A gente vai fazendo tentativas menos verticais possíveis. Porque por mais alta que seja a árvore, as folhas dela caem.

Essas frases que são super bonitas são resultado de observação. E aí a gente volta para uma questão super intelectual que é de resultado também, que é de escrita, que é da fala, que quando a gente pensa em tradição oral, que é o meu caso, eu me forço muito mais a falar do que a escrever, porque eu acredito na aplicabilidade atual da tradição oral, que quando você volta para uma formalidade a gente diz que "o que a gente está fazendo é científico". Porque quando a gente começa a pensar formalmente "o que é o conhecimento?", "o que que é o saber?" Conhecimento por repetição, exercício de repetição... Quando uma pessoa chega aqui e fala "Vamos pensar menos verticalmente, mais horizontalmente, porque a árvore mais alta deixa a folha cair." Não é porque isso é poético. É porque a folha cai da árvore! Alguém foi lá e ficou olhando. "Caiu. Caiu. Caiu. Não, hoje não caiu. Hoje não caiu. Caiu." Observar a Floresta não é um exercício não-científico. Só tem outro nome. Mas se a gente precisa colocar um nome, a gente bota. É um exercício científico. Desenvolver uma Escola Floresta é uma tese. Desenvolver um projeto de exposição final, é formal. É formal. Porque a gente é, está, não sei até quando a gente consegue superar, não sei se é superável, não sei se o termo é esse, se é superável, mas é essa ideia que a gente tem essa língua, essa linguagem, essa academia, essa forma de pensar. E para eu desenvolver o que estou falando agora, eu comecei estudando na minha escola, depois eu fui para a faculdade, depois eu fiz o mestrado, estou estudando sem parar, e já estou pensando no meu doutorado e já estou pensando na verdade no meu pós-doc. Eu falo muito da oralidade, mas eu não quero sair da academia.

Não sei se a ideia é trazer a Floresta para a academia, levar a academia para Floresta, se é a ideia física. Fazer uma turma, levar cada um a seu próprio banquinho, sentar lá na Floresta. É possível? É. Ainda assim, isso é um exercício de transformar a Floresta em uma Escola? Talvez. Trazer alguém que tenha uma vivência forte de Floresta, trazer

saberes, pessoas que vivem, que percebem o conhecimento da floresta para dentro de uma formalidade, agora vou trazer para a artística, é trazer a Floresta para dentro da Escola? Talvez. E quando eu estou falando dessas pessoas, a primeira coisa que a gente tem à mente atualmente é: trazer um xamã, trazer um indígena, trazer alguém que viva na floresta, que são normalmente populações indígenas, algumas populações quilombolas. Mas também é o geólogo, também é o biólogo, também é o oceanógrafo, a oceanógrafa, são pessoas que estão vivendo dentro da natureza. Colocar uma oceanógrafa conversando com uma xamã e uma líder quilombola, que está tratando disso politicamente, pode ser também trazer a Floresta para dentro da Escola, e ser Floresta. O que que falta de Floresta aqui nesse ambiente que a gente está? Aqui tem madeira, que estava na árvore, então tem Floresta. Aqui tem pedra, aqui tem terra, aqui tem gente. Que que falta para ser Floresta? Falta alguém dizer. Mais do que alguém escrever. Por isso que eu brigo pela oralidade. Eu acho que... Eu, um monte de acho... É bom que eu não tenha certeza de nada.

Luiz Guilherme Vergara: Acho que a questão então, essa instância de a gente voltar a algo que foi enunciado pelo Oswald de Andrade em 1928, Escola Floresta, como um momento de nossa crise de brasilianistas e tudo mais, voltar hoje, mas voltar hoje dentro de uma crise. Uma crise dentro de várias crises. Quando pensar essa Escola Floresta do século XXI, pensar nos colapsos, certamente os colapsos da Razão Europeia, colapsos dos sistemas artísticos, "o que é a arte?", "o que é o objeto?", "qual o produto da arte?" E ao mesmo tempo não é somente nesse sentido, mas "como formar?", ou desformar? Eu gosto mais de *desformar*. Porque quando alguém chega na faculdade, um garoto, garota está com 18 anos. Ele já foi deformado. Se ele não tiver pais com cabeças abertas, ele foi...

Keyna Eleison: Formatado.

Luiz Guilherme Vergara: A Escola Floresta então, primeiro, é uma escola terapêutica. É uma *terapia antropofágica* da instituição e dos indivíduos. Expectativa... Ótimo... Como você "desativa o aplicativo?", tira da expectativa? Tem um aplicativo lá, você abre a má-

quina e tira. "Ser artista." Olha quanto romantismo, quanta vaidade, ou quantos modelos... Tira esse *chip*! "Ser curador." Tira esse *chip*! Todo um sistema tem que ser desformado. E novos imaginários... Então essa provocação da Floresta, eu acho que você está muito antenada tanto como vida, quanto profissional, é exatamente o primeiro uma rejeição de qualquer especialização. Porque o especialista já é uma doença que a gente importou. "Eu sou especialista em Floresta." "Sou botânico, sou especialista em ervas pequenas." "Ah, eu sou especialista em eucalipto." Então na verdade, essa cultura dos especialistas quer transformas as Florestas em eucaliptal. Florestas de eucalipto.

Agora... Você mencionou algo... Nos seus contatos, seja com Nelson Félix... Você poderia revisitar esse *momentum* de você em cumplicidade ou com artista ou com a escrita, imagino o delírio de escrever com a mente do Nelson Félix, que vive lá na Floresta.

Keyna Eleison: É um gnomo!

Luiz Guilherme Vergara: Ele é. Nós somos. Mas algum caso, nessa cumplicidade, em contato com o artista em processo e você absorvendo e interligando fluxos como esses. Você tem algum causo?

Keyna Eleison: A minha história com o Nelson Felix foi muito, muito, muito importante, porque o trabalho do Nelson Félix foi o trabalho que me mostrou que eu sou curadora. A primeira vez que eu vi o trabalho do Nelson Félix eu entendi que eu era curadora. Eu não conhecia o Nelson Félix. Eu estava passeando no Parque Lage, quando vi nas Cavalariças o trabalho do Nelson Félix, que simplesmente tem uma viga enorme nas Cavalariças, atravessa o teto, e essa viga está cedendo, e eu, coincidentemente, chego no momento em que essa viga começa a ceder, e eu ouço aquele estrondo, que é uma viga enorme. E eu ouço aquele estrondo dessa fricção da viga. E eu falei... Não falei nada, na verdade. Quando eu olhei e senti aquilo que eu estava sentindo, eu me segurei e falei, "gente! Está acontecendo alguma coisa aqui". Está acontecendo uma coisa aqui, e o que está acontecendo está dentro do campo da arte. Peguei o caderno da minha bolsa e comecei a escrever coisas que eu estava pensando. Escrever, escrever, escrever... E falei, "olha, eu

preciso fazer o mestrado, e eu vou fazer o mestrado sobre esse cara. Eu preciso formalizar essas coisas que eu estou pensando, e vou formalizar a partir disso. Vou pensar, vou desenvolver pensamentos a partir de objetos de arte. Vou gozar a partir de objetos de arte. Porque eu tinha acabado de "perder a virgindade" ali. Foi um horror! E foi maravilhoso! É o primeiro trabalho que eu falo na minha dissertação de mestrado.

A partir desse encontro com o trabalho do Nelson Félix, eu encontro com o Ronaldo Britto, que foi meu orientador do mestrado, e começo a estudar. Eu entendo que aquele trabalho foi um dispositivo para mim, para eu desenvolver a minha dissertação. E a partir do momento que eu começo a desenvolver minha dissertação, eu percebo que eu já estava em um processo de percepção de relacionamento com a arte, que me coloca no lugar de falar "Eu sou curadora". E foi muito curioso porque o processo do mestrado foi muito louco, foi muito intenso, estuda, chora, ri, grita. E aí, em um desses momentos (que eu sou ascendente em Áries, não é?), que aí em um desses momentos eu estava no meio da Rua Humaitá falando sozinha, pensando o mestrado, quando surge o gnomo! Surge o Nelson Félix na minha frente. Eu falo assim: "não pode ser por acaso. Não pode!". Eu fechei o computador, "preciso pensar", aí saio, porque eu tendo a ser peripatética, eu estou pensando um negócio, eu tenho que andar, resolver aquilo, aí volto e escrevo. Se eu conseguisse desenvolver uma técnica de escrever andando seria perfeito. Mas não consegui ainda, então fico pensando, pensando, pensando, volto e escrevo, escrevo, escrevo, escrevo. Estava eu pensando, falando alto e surge o gnomo na minha frente. Quando ele apareceu eu estava no meio da Floresta, só que eu estava no meio da Rua Humaitá, carro para lá, carro para cá, e de repente fez-se o silêncio. Ele aparece "Oi! Tudo bem?" Eu olhei para cara dele, meu olho encheu de água... "Não! Mas vai ficar". Apertei ele, abracei e ele, lá, "duro". Eu já conhecia ele, mas não assim. Não assim. Aí eu desapertei e falei "não, é que eu estou no processo de escrever, o seu trabalho é a minha tese. Sua trajetória faz parte da minha dissertação...", e ele "claro... nessas horas fica muito difícil mesmo. Mas olha, isso passa." "Passa, não é? Mas ainda não passou." E aí eu segui andando, porque eu também não queria ficar muito agarrada nisso. Daí eu falei, "gente, a pessoa está louca, a pessoa fica pensando em Nelson Félix, não sei o que Nelson Félix, tarará Nelson Félix..." Tinha tentado marcar, ele estava não sei onde. Nunca conseguia

encontrar... Aí eu resolvo naquele momento sair da minha casa, para andar, e vem ele, vem a Floresta, vem a dissertação escrita toda ali na minha frente, para me acalmar. Amo coincidências!

Aí falei com ele, virei a esquina, dei a volta no quarteirão e voltei para minha casa, Sentei no computador e terminei minha dissertação. Terminei minha dissertação naquele dia. E foi muito louco. Porque uma das influências do Nelson Félix é o Caymmi. Em um dos primeiros trabalhos, ele fala sobre Dorival Caymmi. E eu pego um trecho de uma música do Dorival Caymmi para colocar na dissertação. E aí tem a apresentação da dissertação. Dissertação, não é gente, tem você, tem seu orientador, tem a banca, as pessoas te assistindo, super formal, e você está lá, e aí você fala, e tem PowerPoint, e vai e volta... Convidei o Nelson Félix, que não estava no Brasil, e mandou mensagem... Aí chegou a hora em que tenho que citar o Caymmi. E aí eu olho assim para a banca, olho para meu orientador, sorrio para meu orientador, e começo a cantar no meio da apresentação. E imagina, na PUC, super formal, em uma salinha feia com as cadeiras feias, tudo frio e eu começo a cantar. Nervosa, tremendo, e começo a cantar. Tirando o meu orientador, coitado, que quase teve um ataque, tentando fazer cara de paisagem, porque ele é super formal, e uma das formalidades dele é que quando ele orienta alguém ele está lá junto. Ele tentou fazer a cara que está tudo bem, e a banca teve aquele primeiro momento de "oh!" "hã!". E foi fazendo sentido eu estar fazendo a aquela defesa e cantar naquele momento. E eu só posso agradecer ao Nelson eu ter conseguido cantar na minha dissertação. Porque quem me conhece, sabe que eu cantaria, quem me conhece sabe que eu tenho esses arroubos; mas eu estava muito nervosa, mas aquilo era uma coisa muito formal, muito formatada, e eu não achei que era correto eu falar da influência do Caymmi no Nelson Félix sem cantar. Porque não foi lendo o poema de Caymmi que ele se influenciou, foi escutando a música, não fazia sentido eu falar, eu tinha que cantar.

Luiz Guilherme Vergara: Mas aí esse momento. Essa exata inflexão do *momentum* racional linear de uma linguagem, escrita a partir de um estado de invenção do Nelson Félix, que é um estado Florestal completo, com todas as qualidades orgânicas, quebrando o antropocentrismo, ou friccionando, seja o que for... E você ter a coragem de cantar...

Essa coragem traz a Floresta, recupera a Floresta, sem tentar ser explicativa do Nelson Félix.

Keyna Eleison: E só faria sentido formalmente para mim... Óbvio que eu tive coragem, teve esse impulso de coragem, mas não faria sentido não cantar. Eu estou defendendo a minha dissertação, defendendo uma linha de pensamento e é uma música. Ou eu ia "dar um play" para música tocar, ou eu ia cantar. A música tinha que estar ali naquele momento. É o que você chamou de *momentum*. Eu usei de todo o meu escopo intelectual para entender que àquela hora não era hora de eu falar. O mais formal que eu podia ser era cantar. Não tinha nada mais formal que eu pudesse fazer além de cantar. Não existia a possibilidade de fazer outra coisa que não fosse cantar e estar certa. Eu estou falando da influência dele, e eu sei cantar, eu sou cantora, eu canto bem, eu vou cantar. Eu cantei. E ainda tinha isso, porque formalmente eu sabia que eu sabia cantar. Eu sabia que eu não ia desafinar. E óbvio, a reação eu não sabia qual ia ser. Eu esperava o espanto do Ronaldo, óbvio, mas ele se comportou super bem, mas eu não sabia o que seria. De uma certa forma, saí bem da dissertação... A defesa não ia ser boa se eu não tivesse cantado. Ou eu pulava Caymmi, que não fazia o menor sentido, ou eu cantava.

Luiz Guilherme Vergara: Então você conseguiu ter a Floresta. Então essa metáfora da Floresta é um salto. É quando uma linguagem de uma certa racionalidade não dá conta. Aí você chegou nesse limite. A arte contemporânea, ou a arte para ser contemporânea, ela é exatamente aquilo que está além da borda. E por isso a tal da dificuldade de pensar esse estado de invenção, esse estado Floresta, esse estado de intuições, multissensoriais para se instituir como Escola sem se tornar gaiola. Como constantemente precisa dessa eclosão da razão. Por isso que o compromisso de uma pesquisa, de um pesquisador, de um artista-pesquisador é com aquilo que ainda não é arte. Voltamos ao Ernst Bloch, "aquilo que não é ainda".

Keyna Eleison: É por isso que, para eu continuar assumindo o meu papel de curadora dentro dessa percepção que eu tenho, começo a perceber saberes e chamá-los de intelectuais, porque eu estou dentro desse meio, chamo esses saberes intelectuais, saberes

tradicionais. Porque quando a gente pensa em tradição a gente para nos gregos. Os gregos são jovens dentro de uma tradição humana. Dentro da humanidade, a escrita, por exemplo, é super jovem. Você conhece aquela fofoca de Aristóteles e Alexandre, o Grande? Que o Aristóteles foi tutor. E aí Alexandre descobre que algumas pessoas já estão aprendendo a escrever. E os ensinamentos de Aristóteles começam a ser passados por escrito. E Alexandre questiona "para que você precisa estar vivo, porque que eu não te mato agora, se você me ensinou tudo, se o que interessa, se o que você ensina está na escrita?" E Aristóteles explica para Alexandre que "a escrita não dá conta do conhecimento". E aí Alexandre não mata Aristóteles. Mas essa ideia de que a escrita não dá conta do conhecimento, não vem com Aristóteles. Tem uma tradição ali. Além da questão que a gente sabe, que é política, do apagamento da História que vem do comtinente africano e dos saberes indígenas, ser forte, a gente já tem provas formais, intelectuais, acadêmicas, que mostram que a base do que a gente chama de pensamento tradicional que "vem" dos gregos, não é grega. Eu não estou falando nenhuma novidade aqui.

Se vamos falar de tradição, vamos para antes. Os jovens gregos ensinaram coisas que estão nos ajudando até hoje, mas a ideia de república, de arte, não nasce na Grécia. A ideia de conhecimento não nasce na Grécia. A ética e a estética não nascem na Grécia. Então, lá vou eu correr atrás, não do nascimento, quando eu descubro que a base do meu conhecimento não nasceu lá. O problema já não é mais onde nasceu. Eu não quero mais saber onde nasceu. E esse é o primeiro ponto de quebra, para mim, intelectual de desenvolvimento de conhecimentos. E aí começo a perceber epistemologias, conhecimentos, ações, interações, e aí volto para essa questão plural. Que tem tudo a ver não só com o "ser no mundo", como o que é "ser brasileira", que é esse ser humano que fala uma língua europeia, que tem um corpo indígena-africano, que usa salto alto, que quer vestir Gucci e usar turbante. Existem alguns conhecimentos que vão para o antes do que a gente chama de tradicionais, como o conhecimento egípcio, os conhecimentos indígenas, e tem vários conhecimentos indígenas aí. Quando a gente fala de "língua africana", "tradição africana", estamos falando de várias, de uma família de tradições. Então, perceber a epistemologia no plural, é entender uma árvore, é entender que aquele tronco

gigante tem uma porrada de galho, com um monte de folhas e raízes que vão para todos os lados, embaixo. E quando a gente aprende que o tronco é só o tronco, quando descobre que para cima tem galho que vai para tudo quanto é lado, que para baixo tem raízes para tudo quanto é lado, você tem algumas opções, uma delas é se desesperar, e a outra que é o meu caso é "Yes! É agora! É para onde eu quero correr. Para cima e para baixo".

No meu caso específico, o que eu tenho corrido atrás e muito, conhecer outras línguas, que afinal, eu assumo que falo uma língua europeia, mas eu tomo chá para dor de cabeça, mas eu coloco batata na minha cabeça para dor de cabeça, mas eu como tapioca, mas eu sei fazer bolo de chocolate. O melhor bolo de chocolate do mundo é o meu. Você já comeu. E isso tudo, eu entender como uma construção, que eu estou dentro de um mundo que foi construído; e, se eu entendo construção formalmente como algo que tem um tijolo atrás do outro, eu pego aquele tijolo e falo "esse tijolo aqui é feito com esse tipo de terra, com esse tipo de pedra, com esse tipo de água, e é esse tijolo que eu vou estudar. Então eu tenho estudado alguns tijolos. Que são os tijolos das africanidades, que são os tijolos indígenas. Porque formalmente, foi diretamente, foi avó, pai e mãe, tem indígenas e africanos. Eu já não chamo nenhuma nação indígena de tribo, não chamo nenhum dialeto de dialeto, são todas línguas. Isso foi um exercício que dentro da academia brigam comigo, brigam mesmo, "mas já está estabelecido", e eu "então, muita coisa já foi estabelecida e a gente pode reestabelecer". Se a gente percebe que algo que você fala, que você constrói, que é a palavra, que eu adoro, *Fik'ri*. Essa palavra é da língua amárico, língua da Etiópia, e por que me interesso pelo amárico, que é uma língua da Etiópia? Porque a Etiópia foi onde nasceu a Rainha de Sabá. E eu me identifico com ela.

Aí eu descubro que amárico é uma das línguas vivas mais antigas, vivas, e essa palavra específica tem tudo, está ligada completamente ao que eu tenho pensado intelectualmente. Que é a questão do amor como método. *Fik'ri* quer dizer amor. É o amor mais antigo. É o amor há mais tempo. Eu falo hoje, um amor há mais tempo do que a palavra amor. Porque a palavra amor existe desde que existe a língua portuguesa. Mas antes dela *Fik'ri* existia. São essas percepções. O que que era a folha antes da folha. Aí pensando o amárico, comecei a ver se tinham alguns textos aqui no Brasil. Não é fácil encontrar textos em amárico. Áudios em amárico, prefiro *podcasts* para ficar escutando

mesmo que eu não entenda. Vou ficar escutando. Imagina, quando eu era criança, ficava escutando aquilo tudo em francês, italiano, não entendia nada... Ficava escutando. Hoje em dia, depois de tanto ler amárico, eu já reconheço. Fico lendo, e "ah, já sei. Tem várias línguas, árabe, não sei o que, amárico... Eu já consigo reconhecer que aquela escrita está ali. Que aquele desenho, aquela forma, aquele jeito de você conduzir um lápis, um carvão, um papel ali. Aquele desenho que você faz com seu corpo para escrever algo. E aí a outra língua africana que eu tenho aprendido, e aí isso está relacionado ao corpo é a *xhosa*. E é assim que você fala mesmo xhosa, estalando. Xhosa. Xhosa é uma língua que está associada a algumas línguas indígenas porque tem três estalos, três cliques. Que é esse "ts, ts", esse "tlah, tlah", e esse "tloh, tloh", uma no meio da língua, bem no meio do palato, uma bem na frente e uma dos lados. Essa é uma das línguas da África do Sul. E porque eu prestei atenção em xhosa?

Porque visualmente, eu acho, fisicamente eu sou muito parecida com os sul-africanos. O meu rosto é muito parecido com os dos sul-africanos, da minha família... "Então, está bom. Já que a gente é parecido, vou me identificar." Porque a gente fica sempre procurando, não é? "Ah, porque você tem cara de alemã... Você tem traços de..." É, eu tenho traços do povo xhosa. Então eu tenho que aprender a falar xhosa. E existe uma cantora *pop* da década de 1960, que cantava em xhosa, o que facilita muito a minha vida. Que é a Miriam Makeba. E aí, como eu canto, comecei a procurar músicas em xhosa. E hoje eu sei cantar músicas em xhosa! Como se eu falasse xhosa. Eu adoro! Tem uma música que se chama *ngu qongqothwane* (é um besouro*)* que é uma música que se canta quando o casal casa, quando as pessoas casam.

É para abençoar, para que esse casal tenha a leveza do voo desse besouro específico, que é esse *ngu qongqothwane*.

Luiz Guilherme Vergara: Agora deixa eu pegar uma carona nisso, porque, aquilo que eu estava falando com você... A fala da Silvia Cusicanqui... Há muito tempo atrás, eu assisti uma palestra de um educador do MoMA chamado Philip Yenowine. Ele comentou uma coisa que eu adotei como indagação sobre as relações entre arte experimental, museus e sociedade em minha tese de doutorado: "a arte é sempre uma língua estrangeira". Então,

quando você se interessa por palavras, vocabulários e outras línguas, voltando à Floresta, a gente sabe pouco sobre a Linguística, do que significa você enunciar uma palavra. Como a voz – som, vibração – mexe em todo o seu ser e o do outro da escuta? Mais ainda, quando você passa a entender uma palavra, aquilo passar a ter sentido. Então a partir dessas dobraduras linguísticas, a Silvia Cusicanqui, fala de um desgaste que o capitalismo está fazendo no sentido da linguagem. Então desgastar uma linguagem é corromper aquilo que é mais forte em nossa essência. E quando dizemos que é a era da pós-verdade..." Quer dizer, é uma era em que perde-se o compromisso com a palavra. E vendo você cantar, e saber usar a projeção musical da voz, mesmo com palavras de um idioma estrangeiro, "que musculação em ti foi ativada?!" Da mesma forma, para nós que não entendemos o idioma que estava sendo dito, apenas captamos a beleza do que está sendo emtoado. Aí, essa relação entre o que sabemos e o que não sabemos, eu queria provocar com uma pergunta, também: qual é a relação, uma relação difícil, na nossa história ocidental, entre "conhecimento e beleza?" Porque um astrofísico estava comentando isso. "Na Física, o valor de uma publicação, de uma descoberta, na Física, na Ciência, na Matemática, Astrofísica é duplo. Aquilo ali está comprovando uma descoberta, ou é uma elegância matemática. Então, existe esse binário conhecimento e beleza. E uma das causas que a agente pensa da nossa fragmentação: Escola e Floresta, razão e sensibilidade. Isso é sempre "aquilo que eu sei" e "aquilo que eu não sei". E a beleza sendo corrompida, porque as aparências enganam, a beleza pode ser "isso e aquilo". Então, evolui...

Keyna Eleison: Afe! E tem essa avidez, que é o mesmo exercício que a gente tentou não fazer, mas percebeu, de objetificar. Como você faz um exercício de não objetificar? Nem a partir da beleza, nem a partir do conhecimento, que é o mais complexo. Mas ainda falando disso, só para complementar, a questão da linguagem, quando eu estou aprendendo a falar outras palavras, entendendo outras línguas e linguagens, para mim é super importante perceber como que o meu corpo funciona. Como eu consigo falar uma palavra ou não, se eu estou em pé ou se estou sentada, se eu estou deitada, se estou de cócoras. Eu já sei que existem algumas línguas... Eu, por exemplo, eu falo espanhol melhor em pé. Espanhol, eu falo muito melhor em pé. Inglês, eu falo muito melhor sentada. Muito melhor! Se eu estiver sentada, eu dou uma aula em inglês, sem problemas. Se eu tiver que

levantar e ir para o quadro, já tenho que "Hã, ham...". Agora espanhol eu falo, tipo "uhu", falo com braço, sem o menor problema. Mas isso para puxar a questão do conhecimento e beleza.

Porque eles não são necessariamente dicotômicos, não é? Eu acho que os dois estão ligados a uma fricção que a gente está dentro, dentro de uma sociedade de um consumo tão grande, que o consumo... A gente fala muito mal do consumo, mas o consumo é necessário. A gente consome para estar vivo. A gente precisa consumir a nossa comida, consumo também é assimilação. Consumo também tem que ser visto como assimilação. O problema é que quando você vai consumindo o consumo, você vai entrando em um exercício que é muito capitalista, que essa crença do capitalismo é tão grande que o termo consumo para a gente falar de conhecimento e beleza, automaticamente está ligado a desgaste, a sujeira, a impureza, acaba com o conhecimento, destrói a beleza. Eu não acho que o termo consumo seja totalmente voltado para algo que esgote o conhecimento ou a beleza. Mas acho que é a relação que a gente tem por acreditar tanto nesse capitalismo. Porque também acho que a gente precisa rever o capitalismo. A ideia que a gente tem desse consumo do consumo está tão vinculada a ideia de que é selvagem, e selvagem no sentido negativo, você também entra com a dicotomia. É difícil você desenvolver um discurso no qual o esgotamento daquilo não necessariamente é algo negativo. E como trabalhar algo que seja negativo como potente?

E aí vamos para a Astrofísica, vamos falar do *buraco negro*. O meu pai era engenheiro, matemático, astrônomo e físico. Então, ele tinha várias conversas com a gente. Além de uma conversa que meu pai e minha mãe tinham muito com a gente dessa sociedade preta que eles começaram a construir, que é responsabilidade minha e da minha irmã seguir. E a ideia do buraco negro sempre foi vista de uma forma muito positiva na minha casa. Porque se chamava buraco negro. "Mas pai, não é aquele negócio que suga tudo e acaba com o mundo?", e meu pai: "É aí que mora toda a potência. Você nunca estará atraído a algo que vai te destruir. Porque se aquilo vai te destruir é para construção. Vai!". "OK. buraco negro é legal." Dentro de nossa casa a gente já tinha esse exercício de "Existe a polaridade. Que que a gente faz com ela?". Como você faz para ter uma família negra, potencializada, onde a "lista negra" é ruim, e o cara é físico. "Então vamos falar sobre

buraco negro". Que quando eu era pequena era um terror. "Vai sugar a Terra e o Sol vai apagar. O mundo vai acabar e não sei o quê. Porque o Universo...". "Não! Não há a possibilidade de você estar atraído a algo que vá te destruir. E se for, a destruição é algo que é positivo." Porque existe a morte, existe o fim, existe o esquecimento, tudo isso é potência. Tudo isso é potência. Agora... Vai entender isso só adulta, não é? Porque quando você é criança você fica toda cagada mesmo.

Luiz Guilherme Vergara: Que bonito! Mas é interessante que um exercício dessa Escola Floresta é um exercício de metáforas, é um exercício epistêmico. É uma quebra epistêmica porque há juízo de valor. Tem a Floresta como selva, selvagem. "Primitivos", os gregos criaram valores; quem não sabe, a nossa língua é primitiva. Os gregos criaram essa bolha. "Conhecimento e Beleza. A beleza nos seduz, seduz a razão, domina, então eu perco o meu controle diante da beleza..." Então, todas essas heranças estão em jogo atualmente. Estão em jogo. Então a arte, que também passa a ficar nesse tensionamento, porque a arte quando ela tenta driblar apenas o *glamour* de soluções formalistas, estéticas, então cria formalismos... Enquanto você falava, me lembrou que quando eu trabalhei na Educação no Metropolitan, a gente estudou arte africana, e uma das pesquisas que eram feitas era da relação da beleza. A beleza e o cotidiano, e a gente apresentava isso, até porque o Metropolitan é o lugar da razão europeia, e a gente colocava que como os adornos e a arte do cotidiano, a beleza do cotidiano, era totalmente válida e importante. Então havia uma celebração da vida. Então se você for nos egípcios, "celebração da vida!". Então essa perda talvez seja por causa do sistema do capitalismo, o sistema dos consumos, o sistema da sociedade clássica principalmente. Onde é uma injustiça social que fulano tenha um tênis de marca e o outro fulano não tenha. E por aí vai...

Keyna Eleison: É muito pela questão de consumir e assimilar. Por que por exemplo, a coisa do tempo? A gente está sempre sem tempo. "Não dá tempo de fazer!", "Ai queria tanto ir não sei aonde e não tenho tempo", "Queria tanto fazer não sei o que e não tenho tempo"... Mas quando você falou essa coisa do ritual e do cotidiano, me lembrei muito que assim que a minha avó morreu eu precisei trançar meus cabelos. Fiquei 8 horas

sentada com alguém mexendo no meu cabelo e trançando. Fiquei com o cabelo até aqui. Fiquei um ano com aquelas tranças. Trocava de trança... E isso para mim era um ritual que já vinha da família. Tanto da parte africana, quanto da parte indígena, de um tempo para si. Você precisa cuidar. Você precisa, nem que seja, cortar as unhas. Você precisa ficar um tempo fazendo uma coisa para você. E normalmente, nos casos que me passaram, porque eu sou uma mulher, a minha irmã era uma mulher, e minhas avós também, era uma coisa você ficar penteando o cabelo. "O que você está fazendo?", "Eu não estou fazendo absolutamente nada", "Você está se arrumando?", "Não! Não estou fazendo nada!" Horas... E aí, tem um tempo para resolver questões, tem um tempo para você pensar, tem um tempo para nada fazer... Essa coisa do tempo... Aquele tempo que você estava plantando ali em sua cabeça dá um resultado bonito. Fica um cabelo lindo... Mas o que eu estava fazendo ali? Eu estava de luto. Eu estava simplesmente de luto. Construindo meu luto.

Luiz Guilherme Vergara: Que era um ritual mesmo, não é?

Keyna Eleison: E fui para um lugar que eu já tinha feito trança antes e foi muito orgânica. "Não, Keyna, o que você vai fazer?" Eu tinha acabado de ir reconhecer o corpo da minha avó, no dia seguinte ela ia ser enterrada, e falei "preciso ficar sozinha", "tá bom". Liguei para a mulher, falei "Você está livre agora?", "Estou". Fiquei sentada... Ah, ela sabia que minha avó tinha morrido. Não precisei falar também. Ninguém sabia onde eu estava, ninguém me ligou, eu fiquei 8 horas sentada com uma mulher mexendo no meu cabelo. Que era um ato que a minha avó fazia muito, que minha mãe fez pouco comigo, porque perdi ela muito cedo, mas minha avó fez muito essa coisa de ficar assim. E quando cheguei em casa, penteei o cabelo da Eloah, penteei o cabelo do Kalu... "Nossa, mãe! Você está linda!", "Obrigada". Era uma coisa que eu não precisava falar. Eu fiquei 8 horas em silêncio ouvindo aquilo. Que foi a mulher mais importante da minha vida, tinha acabado de me deixar fisicamente, e eu tinha que entender o que que era aquilo, o que que é essa passagem. E tem uma coisa muito curiosa, que eu gosto de contar, que eu nem sei se é para contar, mas eu vou contar. Eu fiz uma coisa chamada *alinhamento energético*, e aí, quando acaba o alinhamento energético você está muito emocionada. Chorei. Tremi. Senti coi-

sas. Vai, volta, vai para outro lugar... Aí tem uma hora da conversa. Aí teve uma hora que ele chegou assim para mim e falou uma frase, que se eu fizer um livro, vai ter esse nome "Você queria ser passarinho, mas você é árvore." Eu olhei para a cara dele e a lágrima corria. "Como é que você sabe?".

Eu lembro de depois eu mandar um e-mail para esse cara que fez o alinhamento energético: "Eu entendi o que você estava falando. Eu posso voar sendo árvore. Só tenho que entender onde estão as minhas raízes, porque eu tenho as folhas, tenho as flores, os frutos, eu sigo germinando. Eu posso estar em qualquer lugar do mundo, mas as minhas raízes têm que estar assentadas em algum lugar". Isso tudo foi processo que culminou com a morte do meu pai. Começou com a morte da minha avó e terminou com a morte do meu pai. E aí eu virei a pessoa mais velha da família. Eu sou a árvore. E é maravilhoso!

Luiz Guilherme Vergara: Lindo! Anotei isso. Muito obrigado!

Keyna Eleison: Eu que agradeço.

A conversa entre Keyna Eleison e Luiz Guilherme Vergara foi realizada no dia 27 de março de 2019 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, como parte das atividades do grupo de pesquisa Interfluxos experimentais contemporâneos entre arte e sociedade, liderado por Luiz Guilherme Vergara. O encontro contou com a participação especial de Lívia Moura, Gabriela Bandeira e Daniela Moreira.

O mapa conjunto (ensaio visual)

The Joint Map (visual essay)

El mapa conjunto (ensayo visual)

Suzana Queiroga *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.169-182

RESUMO: *O mapa conjunto* é uma reunião de ensaios em processo que partem do estudo de plantas de cidades e dos tecidos urbanos, na direção da construção de uma obra pública da artista.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; cartografia; mapa; urbanismo

* Suzana Queiroga é artista visual, mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e doutoranda em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia no HCTE-UFRJ, com estágio como bolsista do PDSE-CAPES na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Lisboa. Email: suzanaqueiroga@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7568-3083

ABSTRACT: *The Joint Map* is a set of essays in process departing from studies of urban plants and urban fabrics towards the construction of a public work of the artist.

KEYWORDS: contemporary art; cartography; map; urbanism

RESUMEN*: El mapa conjunto* es una reunión de ensayos en proceso que parten del estudio de plantas de ciudades y tejidos urbanos, hacia la construcción de una obra pública de la artista.

PALABRAS CLAVE: arte contemporaneo; cartografía; mapa; urbanismo

A pesquisa foi desenvolvida no doutoramento PDSE/CAPES na Universidade de Lisboa e na residência artística AIR 351, em Lisboa, 2018/2019. Foram utilizadas bases cedidas pelo Forma Urbis Lab, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Lisboa.

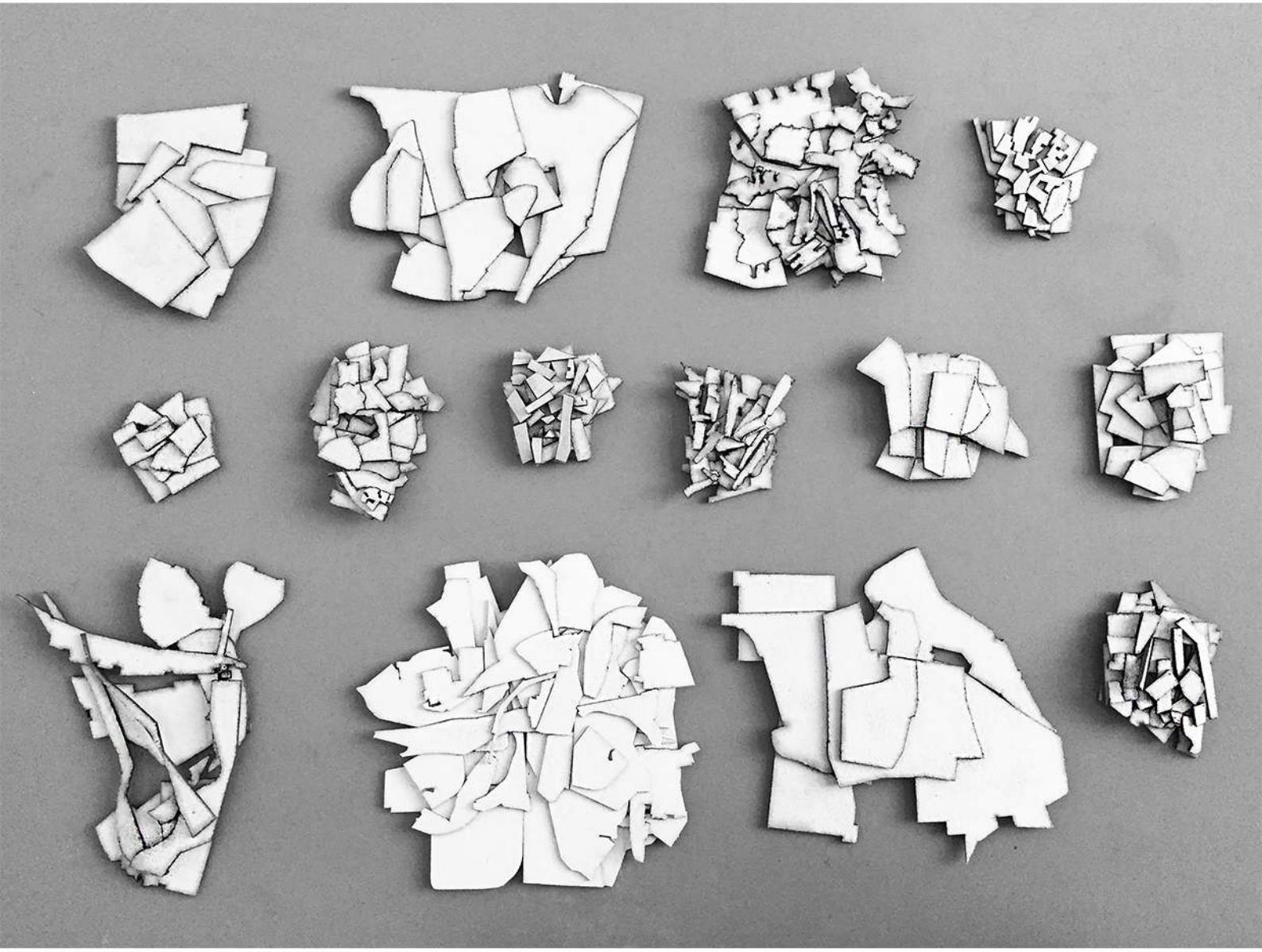
Como citar: QUEIROGA, Suzana. O mapa conjunto (ensaio visual). *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 169-182, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.169-182

rua **mata** rua **raiz** rua **floresta** rua **rio** rua **ponte** rua **fonte** rua **tronco** rua **galho** rua **ramo** rua **semente** rua **riacho** rua **nascente** rua **vale** rua **monte** rua **estoril** rua **casa** rua **amarela** rua **portão** rua **verde** rua **jardim** rua **margarida** rua **flor** rua **arvoredo** rua **nostalgia** rua **retorno** rua **fado** rua **pai** rua **avó** rua **sina** rua **dita** rua **ladeira** rua **começo** rua **metade** rua **avesso** rua **destino** rua **saída** rua **nenhuma** rua **gente** rua **historia** rua **memória** rua **inteira** rua **certeira** rua **poema** rua **crua** rua **nova** rua **pedra** rua **água** rua **mãe** rua **cheiro** rua **mato** rua **passarinho** rua **atiradeira** rua **capim** rua **reta** rua **curva** rua **incerta** rua **abismo** rua **desvio** rua **barata** rua **rato** rua **veneno** rua **ferida** rua **casquinha** rua **queda** rua **grito** rua **socorro** rua **avião** rua **morte** rua **explosão** rua **pedra** rua **ilha** rua **oceano** rua **penhasco** rua **limite** rua **passagem** rua **comum** rua **campo** rua **estrada** rua **terra** rua **barro** rua **pipa** rua **nossa** rua **veia** rua **artéria** rua **capilar** rua **assim** rua **assado** rua **sobe** rua **desce** rua **feira** rua **sacola** rua **laranja** rua **barraca** rua **cão** rua **gato** rua **formiga** rua **rato** rua **morcego** rua **cigarra** rua **violão** rua **vontade** rua **lamparina** rua **chafariz** rua **coreto** rua **menina** rua **menino** rua **bicicleta** rua **pipoca** rua **encanto** rua **travessa** rua **desenho** rua **caminho** rua **origem** rua **sonora** rua **nenhuma** rua **relação** rua **só** rua **afeto** rua **cidade** rua **real** rua **média** rua **poeira** rua **resto** rua **leito** rua **partida** rua **planta** rua **parte** rua **fração** rua **inteira** rua **razão** rua **ócio** rua **junção** rua **chegada** rua **possível** rua **troca** rua **alimento** rua **outra** rua **ação** rua **imaginada** rua **arte** rua **inicio** rua **olhar** rua **ficção** rua **técnica** rua **mundo** rua **conflito** rua **hoje** rua **caminha** rua **estável** rua **trilho** rua **mundo** rua **infinita** rua **abstrata** rua **instável** rua **carta** rua **paz** rua **mapa** rua **escolha** rua **labirinto** rua **leitura** rua **retrocesso** rua **mental** rua **poder** rua **rival** rua **viela** rua **chuvosa** rua **escura** rua **acaso** rua **tempo** rua **futura** rua **alternada** rua **sistema** rua **fluxo** rua **complexa** rua **maldita** rua **porto** rua **primeira** rua **larga** rua **direita** rua **aliado** rua **clérigo** rua **trás** rua **embaixador** rua **fino** rua **brasa** rua **zona** rua **pedra** rua **poça** rua **alagada** rua **sinistra** rua **florida** rua **sorvete** rua **sombra** rua **bananeira** rua **amasso** rua **beijo** rua **calçada** rua **sarro** rua **carro** rua **beco** rua **urina** rua **garagem** rua **grade** rua **lua** rua **delicia** rua **jardim** rua **passagem** rua **skate** rua **cansada** rua **jornal** rua **orelhão** rua **caminhão** rua **ônibus** rua **casa** rua **corredor** rua **chegada** rua **amada** rua **minha** rua **tua** rua **rio** rua **corrente** rua **tropeço** rua **namoro** rua **dengo** rua **estalinho** rua **churrasco** rua **isopor** rua **dj** rua **bloco** rua **lixo** rua **cerveja** rua **estreita** rua **velha** rua **vizinha** rua **escada** rua **ladrilho** rua **balanço** rua **pipa** rua **nuvem** rua **pracinha** rua **amarelinha** rua **escorrega** rua **balanço** rua **amigo** rua **carrocinha** rua **loja** rua **montra** rua **jornaleiro** rua **cheiro** rua **canteiro** rua **churros** rua **padaria** rua **olhar** rua **lavanda** rua **banco** rua **eclipse** rua **coreto** rua **muvuca** rua **calor** rua **ventania** rua **olhar** rua **enigma** rua **obscura** rua **pecado** rua **medo** rua **policia** rua **invadida** rua **infância** rua **disco** rua **voador** rua **bisavó** rua **pudim** rua **pão** rua **varanda** rua **tortilla** rua **goiaba** rua **caqui** rua **jaboticaba** rua **bombom** rua **sonho** rua **final** rua **adeus** rua **viva** rua **fruta** rua **maritaca** rua **desencontro** rua **cachaça** rua **bela** rua **dele** rua **dela** rua **torta** rua **castanha** rua **camelô** rua **cobertor** rua **casa** rua **avulsa** rua **sangue** rua **dejeto** rua **morador** rua **invisível** rua **controle** rua **camburão** rua **porrada** rua **atropelamento** rua **fome** rua **pressa** rua **velocidade** rua **semáforo** rua **lapa** rua **portuária** rua **pedinte** rua **moeda** rua **camelô** rua **saara** rua **alfândega** rua **misericórdia** rua **consolação** rua **perpétua** rua **amargura** rua **barulho** rua **som** rua **paulista** rua **buzina** rua **fumaça** rua **ameaça** rua **invadida** rua **cancela** rua **proibida** rua **cemitério** rua **santa** rua **juizado** rua **tabelião** rua **certidão** rua **frouxa** rua **tosca** rua **colina** rua **escola** rua **criança** rua **alamanda** rua **jasmim** rua **ixora** rua **espatodea** rua **abricó** rua **amendoeira** rua **urucum** rua **nua** rua **meio** rua **fio** rua **transa** rua **incenso** rua **vendinha** rua **amiga** rua **metrô** rua **prédio** rua **senhora** rua **elevador** rua **chapéu** rua **mão** rua **quitute** rua **peixeiro** rua **granfino** rua **dentro** rua **fora** rua **avenida** rua **desfile** rua **trânsito** rua **corrida** rua **namoro** rua **asfalto** rua **sedução** rua **parafuso** rua **conserto** rua **oficina** rua **ambulância** rua **desespero** rua **incerta** rua **deserta** rua **grade** rua **trilhos** rua **crime** rua **encontro** rua **paixão** rua **rodopio** rua **pião** rua **segredo** rua **boca** rua **rabo** rua **desejo** rua **promíscua** rua **puteiro** rua **trafica** rua **protesto** rua **manifesta** rua **ação** rua **legítima** rua **política** rua **ambulante** rua **janela** rua **cor** rua **desenho** rua **gueto** rua **patrulha** rua **pelada** rua **basquete** rua **nova** rua **oriente** rua **penúltima** rua **anterior** rua **definida** rua **sujeito** rua **objeto** rua **vazante** rua **azul** rua **nuvem** rua **eclipse** rua **serenata** rua **amor** rua **irmão** rua **grávida** rua **fuga** rua **gambá** rua **busca** rua **lixeira** rua **bueiro** rua **chuva** rua **enchente** rua **montanha** rua **paisagem** rua **pranto** rua **desaba** rua **temporal** rua **dor** rua **soterrada** rua **desespero** rua **interditada** rua **condenada** rua **funeral** rua **sombra** rua **tristeza** rua **descanso** rua **sono** rua **formosa** rua **cheirosa** rua **arbusto** rua **estrela** rua **olhares** rua **garagem** rua **hidrante** rua **fradinho** rua **joão** rua **afonso** rua **madrinha** rua **lixão** rua **campinho** rua **avenida** rua **boteco** rua **canal** rua **maré** rua **baixa** rua **alta** rua **negócio** rua **marginal** rua **manifestação** rua **correria** rua **apedrejada** rua **bomba** rua **chacina** rua **repressão** rua **farsa** rua **desgraça** rua **vampira** rua **zumbi** rua **assassina** rua **drogada** rua **madrugada** rua **fezes** rua **urina** rua **porca** rua **grito** rua **tiro** rua **fuzil** rua **fuga** rua **mafiosa** rua **safada** rua **ladra** rua **vendida** rua **vício** rua **meretriz** rua **cabaré** rua **gozo** rua **bêbada** rua **encanto** rua **vertigem** rua **torpor** rua **risada** rua **gargalhada** rua **corredeira** rua **alimento** rua **nobreza** rua **perdida** rua **real** rua **grandeza** rua **árvore** rua **linda** rua **frondosa** rua **infância** rua **sonho** rua **aroma** rua **dama** rua **noite** rua **gramado** rua **graciosa** rua **fofoqueira** rua **candinha** rua **marquês** rua **olinda** rua **assunção** rua **inspiração** rua **expiração** rua **transpiração** rua **cinema** rua **noir** rua **indiscreta** rua **secreta** rua **musical** rua **atriz** rua **cantora** rua **fadista** rua **mudança** rua **mundana** rua **vadia** rua **gentil** rua **artista** rua **castelinho** rua **carioca** rua **desfigurada** rua **encrespada** rua **homenagem** rua **açougue** rua **palavra** rua **trevosa** rua **maresia** rua **moinho** rua **engenho** rua **fastio** rua **sombra** rua **cadeira** rua **calçada** rua **cantoria** rua **algodão** rua **doce** rua **nascida** rua **maternidade** rua **bispo** rua **brinquedo** rua **passeio** rua **farmácia** rua **buzina** rua **fumaça** rua **barulho** rua **insuportável** rua **pedestre** rua **solidão** rua **entulho** rua **mercado** rua **carroça** rua **ambulante** rua **caixote** rua **pedrada** rua **grafite** rua **pedra** rua **gritaria** rua **escada** rua **fiscal** rua **vigia** rua **minha** rua **tua** rua **passos** rua **alfândega** rua **moura** rua **fábrica** rua **apito** rua **vila** rua **princesa** rua **isabel** rua **calvário** rua **abolição** rua **elétrico** rua **tédio** rua **contraste** rua **remédio** rua **batom** rua **faceira** rua **sandália** rua **saia** rua **festejo** rua **comum** rua **comunidade** rua **cortejo** rua **ancião** rua **feriado** rua **olhares** rua **céu** rua **lente** rua **vênus** rua **marte** rua **galáxia** rua **constelação** rua **poente** rua **canhão** rua **desespero** rua **rebelião** rua **vitória** rua **esperança** rua **dança** rua **grita** rua **espirra** rua **louca** rua **varrida** rua **lata** rua **desdém** rua **porca** rua **galinha** rua **verme** rua **lombriga** rua **definha** rua **cerca** rua **arame** rua **vigia** rua **filmada** rua **estragada** rua **festa** rua **fogueira** rua **quentão** rua **quadrilha** rua **judas** rua **sangria** rua **pastel** rua **tapioca** rua **canjiquinha** rua **quitute** rua **barraca** rua **circo** rua **palhaço** rua **elefante** rua **aterro** rua **manhã** rua **sentida** rua **saudade** rua **filha** rua **querida** rua **passeio** rua **maquete** rua **vitrine** rua **modelo** rua **planejada** rua **antiga** rua **murada** rua **subterrâneo** rua **fabril** rua **bueiro** rua **mercado** rua **entupida** rua **sinfônica** rua **esgotada** rua **lascada** rua **ameaçada** rua **costureira** rua **papelaria** rua **tia** rua **campanha** rua **folheto** rua **academia** rua **bíceps** rua **pau** rua **bunda** rua **sarada** rua **safada** rua **gostosa** rua **esqueleto** rua **fodida** rua **ferrada** rua **marfim** rua **letreiro** rua **carteiro** rua **lixeiro** rua **alarme** rua **lanterna** rua **sirene** rua **cisterna** rua **caçapa** rua **caçamba** rua **orelhão** rua **sanatório** rua **mictório** rua **contraversão** rua **policia** rua **malícia** rua **milícia** rua **ambulância** rua **asilo** rua **enfermaria** rua **morta** rua **velório** rua **missa** rua **santa** rua **uivo** rua **luta** rua **incêndio** rua **só** rua **pesada** rua **corrida** rua **caminho** rua **encontro** rua **idéia** rua **toque** rua **cheiro** rua **abraço** rua **nada** rua **certeira** rua **casual** rua **ligeira** rua **sintrópica** rua **sistema** rua **entrópica** rua **rede** rua **utópica** rua **fonema** rua **alma** rua **poema** rua **cabrocha** rua **bamba** rua **aula** rua **samba** rua **luz** rua **estação** rua **fina** rua **abandono** rua **desencanto** rua **feia** rua **gelosia** rua **espreita** rua **janela** rua **bonita** rua **maldade** rua **esperança** rua **guerra** rua **dor** rua **bondade** rua **arisca** rua **insana** rua **insone** rua **autônoma** rua **província** rua **navegante** rua **deriva** rua **flutua** rua **rosa** rua **voa** rua **cais** rua **coluna** rua **marco** rua **sé** rua **castelo** rua **mesquita** rua **catedral** rua **luz** rua **rossio** rua **baixa** rua **imperial** rua **miúda** rua **pequena** rua **frente** rua **mão** rua **contramão** rua **passado** rua **presente** rua **lua** rua **quarto** rua **crescente** rua **minguante** rua **sim** rua **não**

45°
30°
A5
A6

Tudo parte das ruas, extensão do corpo, ramificação multidirecional, lugar no tempo, labirinto em processo, raízes agarradas à epiderme do mundo, vivência de seiva, trocas de fluidos, caminhos do estar-juntos.

Poderia a arte conjugar as complexidades das cidades, dos seus habitantes e da natureza na construção de uma nova cartografia? A partir de uma alteração na topologia do tecido urbano, poderia a arte criar um novo ponto no mapa cognitivo?



**E então, a partir das partes retiradas, construir,
através das ruínas, dos fragmentos, dos destroços,
do que resta e do que sobra.
Com tudo isso construir um outro, pois já não é possível
pensar em reverter o tempo.**

Design-antropofagia: só me interessa o que não é meu

Design-Anthropophagy: I'm Only Interested in What's Not Mine

Diseño-antropofagia: sólo me interesa lo que no es mío

Barbara Szaniecki *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.183-200

RESUMO: Em 1929 era lançada a primeira edição da Revista de Antropofagia afirmando que "a antropofagia não tem orientação ou qualquer forma de pensamento: só tem estômago." A proposta segue de extrema atualidade. Neste artigo serão aproximadas a Antropofagia de Oswald de Andrade e uma arte-ciência nômade inspirada em Deleuze e Guattari que vem sendo experimentada no Laboratório de Design e Antropologia da Esdi/UERJ. Como o trajeto é longo, faremos três paradas: a primeira para debater os emaranhamentos universidade-sociedade, a segunda para observar a constituição de um design em campo e entre campos na cidade e a terceira para se aproximar de um design-devir com outros. Ao final do percurso pretendemos apresentar algumas armadilhas de um multiculturalismo que se afasta da multiplicidade.

PALAVRAS-CHAVE: design; antropofagia; design-anthropology; arte-ciência nômade

* Barbara Szaniecki é doutora em Design pela PUC-Rio. É Professora Adjunta da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pesquisadora do Laboratório de Design e Antropologia (Esdi/UERJ). E-mail: szanieckibarbara@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5217-4158

ABSTRACT: In 1929, the first edition of the Revista de Antropofagia was published stating that "anthropophagy has no orientation or any form of thinking: it only has a stomach." The proposal is very current. In this article we will approach the Anthropophagy of Oswald de Andrade and a nomadic art-science inspired by Deleuze and Guattari that has been tried in the Laboratory of Design and Anthropology of Esdi / UERJ. As the route is long, we will make three stops: the first to discuss university-society entanglements, the second to observe the constitution of a design in the field and between fields in the city, and the third to approach a design-becoming with others. At the end of the course we intend to present some pitfalls of a multiculturalism that moves away from multiplicity.

KEYWORDS: design; anthropophagy; design-anthropology; art-science nomadic

RESUMEN: En 1929 se lanzó la primera edición de la Revista de Antropofagia afirmando que "la antropofagia no tiene orientación o cualquier forma de pensamiento: sólo tiene estómago." La propuesta sigue de extrema actualidad. En este artículo se aproximarán a la Antropofagia de Oswald de Andrade y una arte-ciencia nómada inspirada en Deleuze y Guattari que viene siendo experimentada en el Laboratorio de Diseño y Antropología de la Esdi / UERJ. Como el trayecto es largo, haremos tres paradas: la primera para debatir los enmarañados universidad-sociedad, la segunda para observar la constitución de un diseño en campo y entre campos en la ciudad y la tercera para aproximarse a un diseño-devenir con otros. Al final del recorrido pretendemos presentar algunas trampas de un multiculturalismo que se aparta de la multiplicidad.

PALABRAS CLAVE: diseño; canibalismo; diseño-antropología; arte-ciencia nómada

Como citar: SZANIECKI, Barbara. Design-antropofagia: só me interessa o que não é meu. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 183-200, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.183-200

Design-antropofagia: só me interessa o que não é meu

Introdução

Só a antropofagia nos une. Em tempos de polarização generalizada, as palavras de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago (1928) ainda soam extremamente atuais. Não é possível trazer em poucas linhas as provocações do movimento antropofágico. Foram inúmeros seus protagonistas, seus conflitos e seus desdobramentos na contemporaneidade. Podemos, contudo, afirmar que não se tratou de mera "aplicação" do hábito antropofágico dos Tupinambás às práticas artísticas e culturais. Segundo Benedito Nunes, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (Correio da Manhã, 1924) procurou conciliar "a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a escola". Anos mais tarde, pouco havia sobrado de algum tipo de "conciliação". O Manifesto Antropófago traz uma metafísica bárbara cuja composição é, sempre nos termos de Nunes,

> a metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas; e terapêutica por meio dessa reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância sensora, um Superego coletivo. (NUNES, 2001)

Metáfora, diagnóstico, terapêutica. A antropofagia modernista é isso, mas não somente isso. Ela se dá, sobretudo, como devoração. Sua principal formulação – *Tupy or not tupy, that's the question* – questiona as ontologias essencialistas e, pela referência às práticas tupinambás, valoriza a constituição de si pela relação com o outro, característica das ontologias relacionais do devir. É, contudo, importante ressaltar que esta metafísica bárbara é apenas uma das vertentes do movimento modernista indigenista. Enquanto para esses modernistas, a antropofagia é o caminho para a realização de uma sociedade radicalmente outra, para os Verde-Amarelistas, os índios contribuem para a composição étnica do Brasil, mas suas vidas materiais foram (ou, segundo seus seguidores, ainda devem ser) desmaterializadas e assim formar um espírito nacional. 2019? Não. Foi em 1929 que a primeira edição da revista afirmou que "a antropofagia não tem orientação ou qualquer forma de pensamento: só tem estômago." Haja estômago! Aqui aproximarei a Antropofagia de Oswald de Andrade de uma arte-ciência nômade inspirada em Deleuze e Guattari a partir de experimentos de design realizados na Esdi/UERJ[1] e, em particular, no Laboratório de Design e Antropologia. Como o trajeto é longo, faremos três paradas: a primeira, para debater os emaranhamentos universidade-sociedade; a segunda, para observar a constituição de um design em campo e entre campos na cidade; e a terceira, para se aproximar de um design-devir com outros.

Emaranhamentos universidade-sociedade: mil platôs e os mil pés da sustentabilidade

Não sou Esdiana. Embora eu tenha, na minha própria formação, muitos elementos da tradição em design que fizeram a travessia da Europa ao Brasil e aqui constituíram as bases da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), não me graduei nem me pós-graduei na instituição. Vim de longe e, um dia de 2010, cheguei para um pós-doutorado ao famoso "boulevard" rodeado por casas cinzas e que, em um momento de travessura, adoraria pintar de verde. É nessa qualidade de "estrangeira" – ainda que generosamente acolhida por todos desde o primeiro dia e, desde 2015, para minha felicidade, integrada ao corpo de professores e pesquisadores – que escrevo. Já na minha chegada eram perceptíveis os primeiros sinais de uma crise que, de início, se abateu exclusivamente sobre os funcionários terceirizados, mas que, na sequência, se alastrou e arrastou funcionários, alunos e professores. Uma crise que, com frequência, provocou abatimento e, ao mesmo tempo, pôs a Esdi em movimento. Procurando entender melhor os processos em curso, fui ler a respeito. Encontrei histórias, mitos e lendas dos quais trago aqui algumas linhas.

O decreto de criação da Esdi foi assinado pelo então governador Carlos Lacerda em 1962. Segundo Lucy Niemeyer, "a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) surgiu como o espaço institucional em que seria produzida a identidade nacional dos produtos."[2] (Niemeyer, 1997, p. 88) O projeto institucional apresentava objetivos sociais e econômicos, assim como técnicos e estéticos:

> Os criadores do curso viram a escola com possibilidades não só de suprir as necessidades de técnicos em nossa nascente indústria, como também de evitar que fossem pagos "royalties" de patentes importadas e de fazer com que objetos de uso, funcionais e esteticamente aprimoradas, não permanecessem usufruto exclusivo da minoria privilegiada. (NIEMEYER, 1997)

Encontramos em formulações recorrentes na história da Esdi, a centralidade das ideias de modernidade e de nacionalidade. Ora, essa mesma modernidade que é importada da Europa é efetivamente devolvida na forma de um produto com "identidade nacional". Percebemos assim que não foi apenas nas artes visuais que o modernismo se manifestou, mas também nessa arte-ciência que é o design oriundo da Bauhaus e de Ulm. Talvez seja pos-

sível pressupor que a Esdi praticou, a seu modo, uma antropofagia, isto é, uma decidida deglutição seguida de devolução, ainda que moderada pela necessidade de servir à industrialização como parâmetro de modernização.

Pelas linhas históricas traçadas por Niemeyer percebe-se que a escola foi fruto de um governo lacerdista com objetivos desenvolvimentistas e que, por sua vez, se estruturou por meio de rigorosos organogramas, processos seletivos, grades disciplinares e profissionais renomados. Também não passa desapercebido o fato que a escola, inicialmente ligada à Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara, foi integrada em 1975[3] à nascente Universidade do Estado do Rio de Janeiro por meio de decreto. Segundo Niemeyer, mesmo com a sua incorporação à UERJ, "a escola manteve seu isolamento". A autora apresenta sua percepção de uma "endogenia" esdiana:

> (Carmen) Portinho e a maioria dos professores de projeto viam a escola como uma instituição com características peculiares que poderiam se perder caso a unidade se integrasse à estrutura da universidade. Segundo esse grupo, a autonomia da escola devia ser mantida a qualquer preço – mesmo que o preço fosse o isolamento. (Niemeyer, 1997, p. 110)

Que "características peculiares" são essas? Niemeyer problematiza a centralidade da disciplina "desenvolvimento de projeto" com foco na prática, assim como a baixa produção científica dos professores por conta do próprio perfil que seria mais profissional do que acadêmico. A questão me interpela, mas gostaria de abordá-la em outros termos.

Em *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Felix Guattari apresentam aquelas que seriam as características de uma ciência menor ou nômade. A inspiração vem do "Oriente", mas também do "Sul", em particular das sociedades tidas como primitivas e que se constituem sem Estado. Com base em Pierre Clastres, os autores afirmam que se trata mais do que mera ausência de Estado: essas sociedades conjuram e previnem esse monstro. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 19) E, na sequência, mencionam os "modelos" que servem de inspiração à ciência nômade: o modelo hidráulico (fluxos mais do que dos sólidos); o modelo problemático (problematizações mais do que afirmações de verdades), o modelo es-

pacial (ocupação mais do que de medição do espaço) e o modelo de devir (trocas de perspectivas mais do que essências). Em que medida essas considerações seriam úteis para apreender as "características peculiares" da Esdi de ontem e de hoje? É improvável que a possibilidade de uma arte-ciência nômade em contraste com uma arte-ciência de Estado estivesse entre as referências teóricas que levaram alguns professores a manter certo distanciamento da UERJ naquele momento, mas me servem hoje de inspiração para certos experimentos com design.

Foi a percepção e a preocupação com a precariedade da universidade pública que me levaram a uma primeira experiência com o Sebrae[4] a partir de uma demanda à Esdi de intervenção com design no seio do Programa de Desenvolvimento do Empreendedorismo em Comunidades Pacificadas, no auge das Unidades de Polícia Pacificadora do Governo do Estado do Rio de Janeiro[5]. Na ocasião, apesar das ambiguidades do projeto de "pacificação", levei uma turma inteira da graduação para realizar cartografias e desenvolver projetos de design com várias iniciativas no Morro dos Prazeres, situado perto da Esdi. No final do período, disponibilizamos os materiais aos parceiros e moradores, mas nos defrontamos também, com muito pesar, com a descontinuidade da proposta.

No ano de 2015, Zoy Anastassakis, parceira-parenta em muitas ações e reflexões, articulou uma cooperação internacional entre o recém-criado Lada/Esdi/UERJ (Laboratório de Design e Antropologia)[6] e o Code/KADK (Codesign Research Center, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Design). Com base nos experimentos de codesign que o Code/KADK vinha desenvolvendo na Dinamarca, sugeriu que articulássemos parcerias com bibliotecas públicas. E foi assim que estudantes de graduação da Esdi e de pós-graduação do Lada entraram em contato com a Biblioteca Parque Estadual, com a Biblioteca comunitária da Prainha e com a Biblioteca do Museu de Arte do Rio. Passaram a ir a campo semanalmente com o intuito de observar participativamente o que lá acontecia e projetar colaborativamente outras bibliotecas possíveis. Os processos foram apresentados aos educadores, bibliotecários e gestores no final do período.

A crise fazia-se sempre mais presente em todo o Estado e levou ao fechamento das Bibliotecas Parque Estadual em 2016 (já abriram e fecharam algumas vezes) e ao adiamento da abertura da UERJ em 2017 por conta da falta de condições de trabalho – atraso no pagamento de salários e bolsas, assim como ausência de limpeza e segurança. A crise do Estado estava em parte relacionada à dependência econômica de uma *commodity* – o petróleo – cujo preço flutua mundialmente, assim como de parcerias público-privadas cuja gestão não é transparente. Em suma, em pleno século XXI, ficava claro que não havíamos conseguido superar o problema do extrativismo e do patrimonialismo – "confusão", ou melhor, apropriação privada do que é público. Como evitar as repetidas crises das instituições e de equipamentos que dependem do financiamento do Estado? Como ampliar a dimensão "pública" da universidade para além do Estado, isto é, com, mas também contra ele, no sentido clastriano? Como abrir caminho para as sutilezas da sustentabilidade? Algumas possibilidades poderiam passar por um amplo e democrático debate na universidade. Ora, isso tem sido impossível no seio de uma insustentável polarização.

Enquanto não abrimos esse debate, a universidade pública é publicamente acusada de não ser útil à sociedade. A afirmação de que é fundada no tripé "ensino, pesquisa e extensão" parece não ser convincente, talvez por ser a extensão – as atividades abertas à sociedade – frequentemente descartada na medida em que as atividades de ensino, pesquisa e coordenação absorvem as cargas horárias ou porque ela não é, por conta das múltiplas formas que assume, suficientemente percebida como tal. No caso do Sebrae, a atividade envolveu a graduação, a pós-graduação e, de certo modo, se caracterizou como extensionista, na medida em que se envolveu totalmente com os parceiros da comunidade. Também no caso das bibliotecas públicas, a atividade promoveu articulações internas à Esdi entre graduação e pós-graduação, além de articulações externas com as bibliotecas – constituídas elas próprias por gestores, funcionários e público –, assim como com a instituição internacional. O tripé é, na realidade, um mil pés. A universidade não é apenas os estudantes, os professores e os funcionários que a constituem institucionalmente; ela é todos aqueles com quem se emaranha todos os dias. Não existe um "dentro" que é uni-

versidade e um "fora" que é sociedade. Mais do que ser defendida frente à sociedade, a universidade pública deve ser vivida: devorar e ser devorada todos os dias.

Em *Mundobraz*, Giuseppe Cocco traz algumas reflexões sobre o Brasil no cenário mundial contemporâneo. Critica, por exemplo, autores que veem na precarização da moradia e na flexibilização do trabalho a nível global algo como uma "brasilianização" do mundo. A essa "brasilianização", a qual é atribuída conotação fortemente negativa, ele contrapõe um devir-Brasil do mundo e um devir-mundo do Brasil: uma contínua troca de perspectivas prenhe de possíveis. Talvez a UERJ, com sua política de cotas, seja a realização mais potente de uma universidade que comeu e regurgitou mundos inteiros de conhecimentos. Nessa deglutição e devolução, nesses muitos devires, fez-se universidade pluriversal (ESCOBAR, 2018) e talvez, justamente por sua pluriversidade, é continuamente atacada.

Arte-ciência nômade: design em campo e entre campos na cidade

Muitos dos experimentos acima mencionados não teriam sido possíveis em outro lugar que não fosse a Esdi. Aqui me refiro não apenas à instituição, mas sobretudo à sua localização. A unidade se situa entre o Passeio Público e a rua Evaristo da Veiga, entre os Arcos da Lapa e a Praça da Cinelândia. De repente, fez sentido para mim a vontade dos professores de permanecer ali ao invés de se deslocar para o campus Maracanã. Assim como passou a fazer sentido pensar que, ali, uma arte-ciência nômade poderia encontrar solo fértil para crescer.

Como disse anteriormente, em *Mil Platôs* Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre ciência nômade e ciência de Estado e, para isso, distinguem espaço liso e estriado. Tomam como exemplo a diferença entre o tecido e o feltro. No caso do tecido, sua constituição se dá pelo cruzamento perpendicular de dois tipos de linhas paralelas – as verticais e as horizontais – que geram, por sua vez, um espaço delimitado. Com efeito, o tecido pode ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, pois essa será restrita pelo quadro da urdidura. Tecido, tal espaço também apresenta necessariamente um avesso e um di-

reito, configurando assim a imposição de um limite e de uma moral. Os autores se perguntam então "se não foi em função de todas essas características que Platão pôde tomar o modelo da tecelagem como paradigma da ciência "régia", isto é, da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado?" (Deleuze; Guattari, 1997, v. 5, p. 181) Já o feltro, ele não é tecido e sim emaranhado. Aproveito então para perguntar se essas reflexões não se aplicariam às cidades.

Não é por acaso que, para Deleuze e Guattari, o mar é o arquétipo do espaço liso, enquanto a cidade é o arquétipo do espaço estriado. Com os arquétipos, fica mais claro que não se trata apenas de dizer o que cada espaço "é" como, sobretudo, de observar as possibilidades que se abrem quando ele é percorrido. O liso e o estriado se distinguem, por exemplo, pela relação inversa entre o ponto e a linha: no estriado, a linha se constitui pelo espaço entre dois pontos, enquanto no liso, é o ponto que é definido no percorrer a linha. Contudo, a simples oposição "liso-estriado" remete, na realidade, a misturas, sobreposições e também reversões que ocorrem por meio de um complexo jogo de movimentos dissimétricos. Por ora, concluem os autores, "seria preciso dizer simplesmente que existem dois tipos de viagem, que se distinguem segundo o papel respectivo do ponto, da linha e do espaço". (Deleuze; Guattari, 1997, p. 189)

Os autores trazem em sua bagagem alguns exemplos literários. Na minha, trago os diferentes modos de "viajar" na cidade. Penso na diferença entre o percurso do trabalhador que sai de casa e vai à fábrica ou escritório e aquele do ambulante que efetua suas paradas em função dos fregueses. Penso na diferença entre o pesquisador de Estado que sai do laboratório para ir a campo e o pesquisador nômade que sai pelas ruas à procura de parceiros, à caça de conversas e à cata de questões. Dois tipos de viagem. Dois tipos de design em campo e entre campos.

Design Anthropology e antropofagia

Desde 2013, essa experimentação de uma arte-ciência nômade foi em parte possibilitada pelo encontro entre design e antropologia. Indicado por Zoy, o livro *Design Anthropology – Theory and Practice*, organizado por Wendy Gunn, Ton Otto e Rachel Charlotte Smith e publicado em 2013, me trouxe uma primeira percepção sobre o "encontro" entre design e antropologia denominado *Design Anthropology.* Antes de abordá-lo, os organizadores apresentam o que consideram as principais características das duas disciplinas.

O design é tido como uma atividade de concepção e planejamento capaz de dar forma, estrutura e função a uma ideia, antes de realizá-la no mundo. Também é salientado que, pelo fato de constituírem uma força de trabalho especialista, os designers acabam constituindo um domínio de atividade separado. Já a antropologia consiste no estudo comparado de sociedades e culturas, em particular aquelas não-ocidentais. Baseados em pesquisas empíricas detalhadas – a etnografia e, em particular, a observação participante, esse estudo exige a imersão de longo prazo de um pesquisador em contextos sociais concretos. E o encontro entre design e antropologia, como seria?

Não é de hoje que os designers compreenderam que as metodologias etnográficas seriam úteis para o desenvolvimento de produtos e sistemas. Com efeito, a observação em campo e sua transformação em dados pode contribuir para uma melhor compreensão da experiência do usuário e, consequentemente, servir ao aprimoramento do produto. Mas, alertam, a proposta de *design anthropology* não pode ser reduzida à utilidade da pesquisa etnográfica e da informação para o projeto de design.

Embrenhando-se por outras pistas, afirmam por exemplo que a antropologia é voltada para a observação e documentação e, de certo modo, fica em um eixo entre passado e presente, enquanto o design é voltado para o projeto e intervenção na vida cotidiana das pessoas e, assim, se situa em um eixo entre presente e futuro. Na percepção dos autores, dificilmente um antropólogo se põe na perspectiva de impactar as populações que estuda e ainda menos de lhe projetar futuros. E, recíproca mas não simetricamente, um designer dificilmente se põe na perspectiva de estudar as populações que seus projetos impactam

e ainda menos de compreender seu passado. Concluem que "a tarefa do *design anthropology* é integrar e desenvolver as qualidades tradicionais (das duas disciplinas) em novos modos de pesquisa e colaboração, trabalhando em direção à transformação sem sacrificar a empatia e a profundidade de compreensão". (GUNN; OTTO; SMITH, 2013)

Seguindo a mesma linha, Anastassakis e Kuschnir afirmam que, quando se fala em *Design Anthropology*, o que está em jogo "não é nem uma antropologia do design, nem um design antropológico, mas, sim, o exercício de uma experimentação interdisciplinar que busca operar a partir da conjugação entre as duas disciplinas". (ANASTASSAKIS; KUSCHNIR, 2014, p. 5) Para apreender a potência dessa relação interdisciplinar, foram realizados, ainda em 2013, alguns encontros entre alunos da Esdi/UERJ e alunos do Ifcs/UFRJ. Muito sinteticamente: por um lado, os alunos de design se viram no papel de "fazedores" desejando a capacidade analítica dos alunos de antropologia e, por outro, os alunos de antropologia se viram no papel de "analisadores" desejando a capacidade fazedora dos alunos de design. A fome era grande. Empatia e compreensão é o que designers e antropólogos devem levar à campo, mas é possível afirmar que o encontro que leva à criação do *design anthropology* é... antropófago!

"Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o", escrevia Oswald em seu Manifesto Antropófago*.* Perguntei a um homem o que era o Design. Ele me respondeu que era conceber uma ideia e planejá-la, dar forma, estrutura e função a essa ideia antes de realizá-la no mundo e de modo a delimitar um campo. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o. Comentei que a Esdi, em seus primeiros anos, parece ter sido atravessada por algo como um desejo de arte-ciência nômade. Embasada nas reflexões de Deleuze e Guattari acerca das complexas relações espaciais entre liso e estriado, considerei que sua localização no centro da cidade funciona como um convite para a prática de um design em campo. Alguns experimentos iniciais nos aproximaram das práticas etnográficas e, em seguida, de um *design anthropology*. Alguns experimentos posteriores nos levaram à convicção de que, aqui em Pindorama, o *design anthropology* não acontece tal como um encontro de homens cordiais e sim mais se assemelha a um ato antropófa-

go. Um design em campo e no encontro com outros campos foi se constituindo no atravessamento do feltro urbano carioca com suas ruas, morros, bibliotecas, praças, hortas. Foi se constituindo antropofagicamente no atravessamento de outros campos de conhecimento, não apenas a antropologia, como também a arquitetura e a arte com suas metodologias e experiências: situacionistas, neoconcretistas... multitudinárias. É nesse atravessamento que o próprio campo do design adquire consistência e coesão, e tudo isso com alegria: "a alegria é a prova dos nove". (DE ANDRADE, 1928)

Design com como devir com: "só me interessa o que não é meu"

Como dizia, o encontro do design com outros campos, assim como os encontros do designer em campo não são necessariamente cordiais, muito pelo contrário, mais se assemelham a devorações. Faz-se necessário retornar às teorias das relações e, portanto, a alguns dos "modelos" que nutrem as artes-ciências nômades: o hidráulico e o do devir. A ciência régia (ou de Estado), nos dizem Deleuze e Guattari, é inseparável de um modelo hilemórfico (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35) isto é, de uma relação estática forma-matéria, enquanto a ciência nômade tende a uma relação dinâmica material-forças, ou seja, mais fluída do que sólida.

Dessa distinção, decorre uma outra. Operando por dedução ou indução, as ciências régias tratam "as diferenças de tempo e lugar como outras tantas variáveis das quais a lei extrai precisamente a forma constante". Ou seja, mesmo sob condições diversas e fenômenos variáveis, o que essa ciência procura extrair é a constante que permite reproduzir o modelo. À diferença das ciência de reprodução, as ciências nômades – ambulantes e perambulantes – nunca se preocupam em reproduzir e sim em seguir: "Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal do reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das "singularidades" de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma**".** (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40) Uma arte-ciência que segue é aquela na qual os pro-

cessos são tão importantes quanto os projetos que os precedem e os produtos que os sucedem e, sobretudo, aquela que embaralha a linearidade dessas relações. É aquela que, no percurso, permite-se a troca de pontos de vista.

Como pensar e praticar um "design com outros" no sentido de uma abertura radical à alteridade? Indicar a possibilidade de uma arte-ciência nômade a partir da questão do devir nos leva, antes mesmo da antropofagia proposta por Oswald de Andrade como *Tupy or not tupy: that's the question*, ao canibalismo Tupinambá, tal como analisado por Eduardo Viveiros de Castro. Em *A inconstância da alma selvagem*, Viveiros de Castro retoma as palavras do padre jesuíta Antonio Vieira para descrever "a gente dessas terras" como "a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo". (VIEIRA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 185). A inconstância da alma selvagem demorou a ser compreendida como expressão de um modo de ser onde "é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado". (CLIFFORD apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 206) Em outros termos, é a afinidade relacional e não a identidade substancial o valor principal, o que leva Viveiros de Castro a concluir que "essa sociedade não existia fora de uma relação imanente com a alteridade". (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 220) E a máxima expressão dessa relação é a incorporação do outro no caso dos Tupinambás.

Ainda segundo Viveiros, a antropofagia canibal dos Tupinambás era preparada por uma antropofagia dialógica. Antes de comer, era preciso conversar com o inimigo e esse diálogo era um elemento essencial e não secundário do rito. A antropofagia é também semiofagia. Faz todo sentido considerar que, no campo do design e, sobretudo, no encontro interdisciplinar denominado *design anthropology*, a antropofagia se faz semiofagia, ou seja, incorporação do signo do outro. Ora, mesmo o ato semiofágico deve ser precedido de uma conversa. No Lada, já constituído como cozinha-laboratório desde 2013, procuramos debater-devorar essa questão e chegamos à formulação e experimentação de "dispositivos de conversação." (ANASTASSAKIS, SZANIECKI, 2016) Trata-se de protótipos, provótipos ou outras "coisas de design" (BINDER et al., 2011) que possam provocar uma con-

versa. “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”. (DE ANDRADE, 1928).

O termo “dispositivo” é aqui utilizado no sentido foucaultiano, ou seja, para se referir ao emaranhado de elementos discursivos e não discursivos em suas relações de poder como também à sua potência de mudar o jogo. Já o termo “conversação” vem de uma necessária distinção de conversa e é aqui utilizado no sentido bakhtiniano, qual seja, para se referir ao emaranhado de palavras de uns apropriadas por outros. Pelo menos a metade das palavras de qualquer homem que vive em sociedade são palavras de outrem (BAKHTIN, 1984) e, portanto, é por meio dessas palavras emprestadas que formamos opiniões, expressamos indignação ou entramos em acordos para a ação. O que Bakhtin assinala com sua análise dialógica da conversação é o próprio processo de subjetivação como uma constituição “com o outro”, recíproca embora não simétrica, através das palavras: da mãe com o filho, do autor com o personagem... E, por que não, do designer com os outros com quem ele se encontra em campo? São “dispositivos de conversação” as “coisas” tangíveis geradoras de palavras, que temos levado às ruas, morros, bibliotecas, praças e hortas. “Só me interessa o que não é meu”. (DE ANDRADE, 1928) O design com é um devir com.

Considerações finais

Embrenhando-nos pela mata chegamos em uma clareira. Até aqui vimos os emaranhamentos universidade-sociedade que formam a base da sustentabilidade. Seguimos com as travessias de muitos campos por parte de uma arte-ciência que, assim, constituiu-se historicamente como design. E percebemos, por último, os devires que se abrem nos processos dialógicos do design com outros. Se muito dessa bagagem reflexiva eu já trazia ao chegar na Esdi, outras tantas reflexões se materializaram ao longo dos experimentos realizados nos últimos anos.

Por sua vez a Esdi, escola que nasceu por decreto em 1962 e abriu suas portas em 1963, segue sua travessia. Em 2005 abriu curso de mestrado e, em 2013, curso de doutorado. Recentemente, em 2016, os três departamentos existentes ganharam um irmão com a criação do curso de Arquitetura e Urbanismo. É uma ousadia visto que, ao contrário da tradição, desta vez é uma escola de design que incorporou a arquitetura e o urbanismo. No mesmo ano de 2016, foi aprovado o novo currículo para a graduação em design abrindo a antiga grade às novas possibilidades da contemporaneidade. Apesar de tudo isso, a percepção de fragilidade persiste quando não apenas a dimensão pública da educação superior, assim como todo o campo da educação, é violentamente atacado. Aqui, bem no meio da clareira, encontramos uma armadilha semelhante ao verde-amarelismo com o qual se deparou o movimento modernista.

Sempre em *Mundobraz,* Giuseppe Cocco aborda as reflexões produzidas nos últimos anos sobre a "colonialidade do poder" como uma necessária ruptura com "a dimensão eurocêntrica de um futuro mecanicamente produzido pela linha evolutiva do 'progresso'". (COCCO, 2009, p. 43) As sociedades ocidentais projetam efetivamente para o resto do mundo as suas imagens. Ora, lembra o autor, uma dessas imagens é aquela do multiculturalismo que, embora sedutor, equivale a uma multiplicação de conjuntos homogêneos e isolados – que tal como ilhas de um arquipélago não conversam entre si. A multiplicação de identidades não favorece os devires ou os processos de diferenciação; muito pelo contrário, ela tende a fortalecer o seu governo. Onde a potente antropofagia reduziu-se ao multiculturalismo com sua característica fragmentação? Em que medida o multinaturalismo – uma só cultura com diferentes corpos – a recomporia? Deixo aqui essas provocações junto ao convite de seguir carregando o oriente na travessia do ocidente, sustentando o sul na conversa com o norte por meio de uma arte-ciência nômade do design.

Notas

[1] Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

[2] Niemeyer frisa a importância do design de produto que deixa à margem a programação visual.

[3] Divergência: no livro consta 1973, no site é mencionado o decreto número 67 de 11 de abril de 1975.

[4] Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

[5] A primeira UPP foi instalada em 2008 no Morro Dona Marta em Botafogo.

[6] Para informações, visitar http://ladaesdi.com.br/.

Referências

ANASTASSAKIS, Zoy. SZANIECKI, Barbara. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. In SMITH et al. (Ed.). *Design Anthropological Futures*. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

ANASTASSAKIS, Zoy; KUSCHINIR, Elisa. Trazendo o design de volta à vida: considerações antropologicamente informadas sobre as implicações sociais do design. In LIMA, Guilherme de Cunha; MEDEIROS, Ligia. *Textos selecionados de design 4*. 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Ésthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BINDER, T.; DE MICHELIS, G.: EHN, P.; JACUCCI, G.; LINDE, P.; WAGNER, I. *Design Things*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

COCCO, Giuseppe. *Mundobraz – O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2009.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (volume 5). São Paulo: editora 34, 1997.

DE ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.

ESCOBAR, Arturo. *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham; Londres: Duke University Press, 2018.

GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (Org.). 2013. *Design Anthropology: Theory and Practice*. Londres; Oxford; Nova York; Nova Deli; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013

NEVES MARQUES, Pedro (Org.). The *Forest and the School – Where to Sit at the Dinner Table*. Berlim: Colônia: Archive Books, Akademie der künste der Welt, 2014.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil – origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. Introdução à DE ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Creative Dialogues Between University of Nicosia Fine Art Students and Strovolos III Residents: A Displaced Housing Estate in Nicosia, Cyprus

Diálogos criativos entre estudantes da Escola de Belas Artes de Nicósia e os residentes de Strovolos III: um conjunto habitacional deslocado em Nicósia, Chipre

Diálogos creativos entre estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Nicosia y los residentes de Strovolos III: un conjunto de viviendas desplazadas en Nicosia, Chipre

Evanthia Tselika [*]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.201-216

ABSTRACT: This text concentrates on creative dialogues shaped by fine art students together with elderly residents from Strovolos III, displaced housing estate in Nicosia. Such neighbourhood became the classroom for the module *Public Art and Socially Engaged Practices* of the Fine Art program of the University of Nicosia in the academic year 2017-2018 in collaboration with Artos Foundation. Students collaborated with the residents of Strovolos III to shape a series of creative mappings and actions.

KEYWORDS: Strovolos III; socially placed art; refugee state housing Cyprus; University of Nicosia Fine Art program; public and socially engaged art course

[*] Evanthia Tselika é doutora, Professora Assistente e Coordenadora do Programa de Belas Artes da Universidade de Nicósia, Chipre. Sua pesquisa é focada na arte contemporânea, no contexto urbano, na transformação de conflitos, processos comunitários e práticas artísticas socialmente engajadas. E-mail: tselika.e@unic.ac.cy

RESUMO: Este texto concentra-se em diálogos criativos construídos por estudantes de belas artes com idosos residentes de Strovolos III, conjunto habitacional deslocado em Nicósia. Este bairro tornou-se a sala de aula para o módulo *Arte pública e práticas socialmente engajadas* do programa de belas artes da Universidade de Nicosia no ano letivo de 2017-2018, em colaboração com a Artos Foundation. Estudantes colaboraram com os moradores de Strovolos III para formatar uma série de mapeamentos e ações criativas.

PALAVRAS-CHAVE: Strovolos III; arte socialmente articulada; habitação do estado para refugiados em Chipre; Programa de Belas Artes da Universidade de Nicósia; curso de arte pública e socialmente engajada

RESUMEN: Este texto se centra en diálogos creativos construidos por estudiantes de bellas artes con ancianos residentes de Strovolos III, conjunto habitacional desplazado en Nicosia. Este barrio se convirtió en el aula para el módulo *Arte público y prácticas socialmente comprometidas* del programa de bellas artes de la Universidad de Nicosia en el año escolar de 2017-2018, en colaboración con la Artos Foundation. Los estudiantes colaboraron con los residentes de Strovolos III para dar formato a una serie de asignaciones y acciones creativas.

PALABRAS CLAVE: Strovolos III; arte socialmente articulado; vivienda del estado para refugiados en Chipre; Programa de Bellas Artes de la Universidad de Nicosia; curso de arte público y socialmente comprometido

Como citar: TSELIKA, Evanthia. Creative Dialogues Between University of Nicosia Fine Art Students and Strovolos III Residents: A Displaced Housing Estate in Nicosia, Cyprus. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 201-216, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.201-216

Creative Dialogues Between University of Nicosia Fine Art Students and Strovolos III Residents: A Displaced Housing Estate in Nicosia, Cyprus

From September 2017 until June 2018 and as part of the European wide *Artecitya* project,[†] I worked together with 30 fine art students from the University of Nicosia, in collaboration with Artos Foundation, in a shop the art organisation secured on Palliginisias Square, Strovolos III displaced housing estate in the divided city of Nicosia, Cyprus. The decision to work together with my students was taken largely due to the interviews and conversations I carried out with the residents of the Strovolos III estate, where they repeatedly described the neighbourhood as an "old people's home". It is also not unrelated to previous research and socially engaged practices in relation to these urban neighbourhoods (https://evanthiatselika.files.wordpress.com/2012/01/booklet_no3_digital.pdf) and the fact that it is a phenomenon which I have observed in my own neighbourhood as I also live in one such estate in Nicosia.

[†] *ARTECITYA - Envisioning the City of Tomorrow* (2014-2018) was a Europe-wide project bringing together artists, architects, town planners and citizens. The priority was to stimulate a vigorously innovative approach to the concept of urban life taking into account the sociological evolution and people's needs. *Artecitya* grouped 8 co-organizers from around Europe devoted to planning and developing towns and cities particularly regarding their architectural and artistic content (https://artosfoundation.org/?project=eu-program-artecitya-en).

The Cypriot displaced state estates

The urban neighbourhoods of the Cypriot displaced state estates were built to re-house the approximately 200,000 internally displaced Greek Cypriots who were forced to leave their homes in Northern Cyprus during the 1974 war. This low-cost grand state housing project was initially undertaken in 1976 with international aid and with the hope that it would only be a temporary solution following the war. At the start, because there were so many displaced people living in tents, construction was hurried; and urban legend has it that adjusted plans of UK council estates were used. The resettlement of people into this large housing project –with more than fourteen thousand housing units in a country whose population is under one million – was carried out according to income level and the estates were placed on the edges of the city, near industrial areas which could absorb the new influx of workers. Through their placement at the periphery of urban and economic life, the prejudice that accompanied living in them meant that this social group felt labelled by their spatial positioning. In 1997, a political decision was taken and the deeds of the homes were given to their residents by 2005, transforming the state housing estates from public to private. These "displaced housing projects" are spaces that have become attached to the notion of "internal refugee", even though now they are urban spaces that are increasingly being inhabited by elderly refugees that are slowly passing away, families on very low incomes and migrant families that seek cheap accommodation. I come to this from the position of an arts practitioner, an estate resident and having worked in the conceptualisation and realisation of different art activities in the estates since 2011.

The displaced housing estates found in the South part of Cyprus were constructed hurriedly between the years of 1976 to 2000 and they form the primary example of communitarian architectural environments (of common living) on the island. There are sixty-nine state housing estates and they include low rise blocks of flats and homes. Through this scheme the Cypriot government provided low-cost houses free of charge to "low-income" families, following their displacement from the north of the island. In the period of 1975-1986, 12,500 families found what was meant to be "temporary" housing in such projects. These were comprehensively planned to include basic services such as shopping centres,

community centres, open spaces, schools, play-grounds, medical centres and homes for the elderly. The use of these "common spaces" now-days is minimal. To date, the state has constructed approximately 14,000 housing units which accommodate approximately 60,000 people across the island (Department of Town Planning and Housing). All houses, blocks of flats and communal spaces were constructed with the same basic architectural design, building components and materials; thus, implementing the concept of industrialization within house construction. Repetition of individual components was used in the design, thus facilitating mass production, ensuring low costs and quicker delivery at a time of need. In Cyprus, through the "displaced housing projects", what was being attempted was to find a temporary solution for large numbers of homeless people. (TSELIKA, 2014 [Sinikismoi- Conflict Transformation Art Booklet 3]).

The social theorist Roger Zetter has researched and written in relation to the issue of the "refugees" of the Cyprus Republic after 1974. He presents the contradictory nature of the re-housing of the displaced Cypriots, by indicating that they were integrated in the South part of the island, but, at the same time, they were differentiated because of the characteristics of this state housing programme. Zetter indicates the unique nature of the displaced housing programme, because of its magnitude and its quality. The displaced – or a large number of them – were re-housed in permanent shelter funded by the Cypriot government. Zetter also emphasizes their fiscal integration in the 1980s and 1990s due to the post destructive rapid economic development that the rebuilding brought to the island. (ZETTER, 1986; 1991; 1998) These built environments of the city are isolated in terms of their presence within the context of the public sphere, but they have an intense public presence as a reminder of war, of ethnic identity and of collective memory. The lack of substantial dialogue in relation to the Cypriot displaced estates, to which the locals refer to as "prosfigikoi sinikismoi" (refugee settlements), became the springboard for carrying out research based on the social narratives of these built environments. The Cypriot state developed these spaces hurriedly and, thus, even used architectural plans for estates that were built in Britain. The hurried nature of this endeavour is presented not only through the swift architectural construction, but also through the fact that they created

new communities. The state, through its policies, did not re-house the displaced villages and towns together; instead, they separated the uprooted communities, creating new collectivities.

The concretisation of the camp: the internally displaced person and the refugee

The displaced housing estates constructed by the RoC are directly linked to the image of the refugee camp, an image that has become a regular occurrence in the global media. The experience of displacement for the majority of Greek Cypriots took place in the summer of 1974, resulting in a situation where many people lived in tents for several months. Displacement for the Turkish Cypriot community had begun a decade earlier, when ethnic friction and inter-communal violence pushed large proportions of the community into enclaves.

Zetter indicates that the "refugee housing" in Cyprus "is unlike the stereotyped image in other countries". (1991, p. 42) Forced migration in Cyprus was embodied in the built environment of the RoC through the government's housing policy, which moved the Cypriot "refugees" "rapidly from tents and prefabricated shelter" into "permanent dwellings" within "comprehensively planned estates", located primarily "on the urban periphery". (ZETTER, 1986, p. 108) Writing approximately ten years from the start of the construction of these housing estates, Zetter informs us that the refugees were "being rapidly assimilated into the urban economy in the factory estates springing up near the housing areas". (ZETTER, 1986, p. 109). A very different image is presented approximately forty years later, and the "richly-planted gardens" (ZETTER, 1986, p. 109) that Zetter observed are overgrown and abandoned, as the first generation of residents (displaced persons) is gradually passing away. Their descendants had rejected the refugee label and had chosen to live outside of these urban pockets (should their finances permit it) which exist within the city, but which are also differentiated by it. At present, houses are being renovated and repopulated by the grandchildren of the initial residents or other buyers and renters who, to a large extent, are also migrants.

The "refugee neighbourhoods" in Cyprus are managed by the Department of Town Planning and the Service of Displaced Individuals. There is an ambivalent relationship between the notion of the refugee and the internally displaced person – which is largely reflective of the time period in which the displacement of Greek Cypriots occurred. The discourse in relation to internal displacement has become much more prominent in the last twenty years, as internal conflicts increased during the 1980s and 1990s. (BURN, 2005) The legal definition of the term "refugee", as outlined in the 1951 Convention Relating to the Status of Refugees (UNHCR, 2013), is an individual who due to "a well-founded fear of persecution... is outside of his or her country of nationality". (UNHCR, 2013) What is currently understood as a refugee, however, actually is reflected in much broader terms. As refugee studies' theorists Alexander Betts and Gil Loescher indicate, the "term 'refugee' means different things in different contexts". (2011, p. 5) It includes "people fleeing a range of causes including authoritarian regimes; conflict; human rights violations; large-scale development projects; environmental disasters" (BETTS; LOESCHER, 2011, p. 5) and extends to the uprooting of people who are displaced within their country of origin. (BETTS; LOESCHER, 2011, p. 5) Political scientist Emma Haddad also points out and reaffirms this "false dichotomy between 'refugee' and 'internally displaced person". (2008, p. 43) Haddad points out, there is "no conceptual difference between the refugee" (2008, p. 43) and the internally displaced person. Both groups have been subjected to forced migration, although they are differentiated by access to impenetrable "international political boundaries". (HADDAD, 2008, p. 43) This notion is reinforced by Roger Zetter, who points out that Greek-Cypriot refugees are not refugees, since they have not been forced "outside their country of origin" (ZETTER, 1998, p. 308); nevertheless, he continues, they "exist in what UNHCR describes as a 'refugee-like situation' and display the familiar characteristics of refugee populations". (ZETTER, 1998, p. 308)

The displaced Cypriot persons living in the estates were given the deeds to their homes in 2007, thereby transforming the refugee neighbourhoods from state owned property to mostly privately-owned property. The inhabitants of these spaces today and the new communities of these semi state and semi-private environments are mostly displaced eld-

erly Cypriots and migrants, and this is particularly observed in the Strovolos III neighbourhood. In the collaboration with Artos, a key concern was how the arts can activate these largely forgotten urban environments and facilitate a process of dialogue between the residents and the practices developed in relation to the neighbourhood.

Palliginisias Square and art student actions

Palliginisias square is the central square with many shops lying empty or providing services to the largely elderly population of the neighbourhood. Artos Foundation, in collaboration with Strovolos Municipality, secured one of the empty shops on the square, which they allowed us to use throughout that academic year. From September 2017 until June 2018 I worked together with 30 fine art students, with the Artos shop in the square acting as our base.

Through a series of visits to the neighbourhood, the fine art students interviewed the residents, visually mapped the neighbourhood and assisted in producing an experimental publication (https://evanthiatselika.files.wordpress.com/2018/10/booklet-lower.pdf) presented at the exhibition *Whoever Has a Tree Has Shade*, November-December 2017, and at the festival *1 Neighbourhood, 101 Villages* (drawn from the number of villages people originated from in Strovolos III), alongside a series of informal actions and interventions that enabled these. The informal and formal actions that took place focused on the voices of the residents, their stories, the decaying-built ecologies of the neighbourhood and an exchange between the students and the residents. It was through this exchange that the actions of the festival were carried out as the students gathered the suggestions of the residents and tried to collaborate in shaping the actions.

A visual sequence from fragments of this process in which students shaped their actions and creative output in collaboration with the residents follows.

Fig. 1 - The students learning from the estate residents about the neighbourhood. (Photo: Stavri Christou)

Fig. 2 - The neighbourhood officer, Mr Panayiotis Paranis, who is also the neighbourhood tailor, collaborated with Myriam Gatt in producing a textile art piece. (Photo: Evanthia Tselika)

Fig. 3 - The final artwork which was presented at the festival.
(Photo: Evanthia Tselika)

Fig. 4 - Mr Christakis Karaolis, on the left (photo: Phoivi Antoniou), the neighbourhood supermarket owner and poet. Mr Karaolis shared several of his poems with us. One of his poems, titled The Blossoms was painted onto one of the walls of the central square by a group of students. (on the right; photo: Evanthia Tselika)

Fig. 5 - Story telling by the residents on the day of the festival facilitated by student Phoivi Antoiniou. (Photo: Evanthia Tselika)

Phoivi Antoniou collaborated with the residents both to present a series of photographic portraits and fragments of interviews that she carried out with the residents, as well as a collective circle of story sharing by the residents on the day of the festival. The title of the festival was in fact drawn from Phoivi's research and her interviews with the residents and local representatives.

Bringing together the students and the residents, through the umbrella shaped by the platform that Artos enabled by providing us access to the shop front they secured, allowed for a context of dialogue and exchange between the students and the residents to be formed. Dialogue presents a key feature of debates that relate to the participatory and socially engaged dimension of contemporary artistic practices that work together with communities. (KESTER, 2004) Within the framework of this collaboration with Artos, a creative dialogue between the students and the residents of the estate presents one of the central elements of my input in this project, insofar as the dialogical practice becomes a vehicle through which relationships between different social groups are facilitated and an increased debate on particular socio-political conditions.

Bacon, Yuen and Korza (in an arts research report drafted for Animating Democracy) analyze the nature of "artistic activity that stimulates civic dialogue" (1999, p. 38), through the "wide range of aesthetics, artistic approaches, and issues", that "artists and institutions have embraced" (BACON; YUEN; KORZA, 1999, p. 38) when engaged in civic dialogue arts practice. Some of the dimensions of "arts-based civic dialogue projects" are the "aesthetic possibilities afforded by the social and political variables of civic context", the "multiple goals" that "drive a project" and "dialogue". (BACON; YUEN; KORZA, 1999, p. 39)

There are diverse reasons why art institutions and practitioners undertake "civic dialogue" projects which implicate artistic practice with engaging more people in the process of civic dialogues and civic action:

- The engagement of "new and more varied audiences" through "community discussion formats" which are used to interest and educate audiences about the form, process, and content of art. (BACON; YUEN; KORZA, 1999, p. 39)

- Facilitating "intergroup communication", taking into account the assumption that the arts depict the ability to act as "a bridge or platform from which to explore both the differences between and common experiences of or between different cultures, classes, and groups". (BACON; YUEN; KORZA, 1999, p. 39)

- That civic dialogue that is fostered through the arts can "raise awareness about an issue". (BACON; YUEN; KORZA, 1999, p. 40)

In the case of the students' collaboration with the residents and the manifestation of a series of informal and formal actions that shaped this process of exchange, this would not have been possible without the shop/platform provided by the art centre and its collaboration with the Department of Housing and Town Planning and the Municipality of Strovolos. Through this complex and layered network of a local authorities body, an art centre and a university, there was a more varied base of participation involved in the form, process and content of artistic production, facilitating inter-group communication which focused on raising awareness around the stories of the people who live and work in the displaced housing neighbourhoods.

Instead of a conclusion

The Blossoms by Christakis Karaolis, Strovolos III

The orange and lemon tree blossoms
Are God's blessing
They herald spring
With laughter and pride

When they are in bloom
Take a walk
And in a moment
You will encounter heaven

And when the blossoms' scent mixes
With the cry of the birds
And the buzzing of the bees
Oh what a joy!

And when you've walked enough
And are filled with the smells
Sit under a tree
And rest

With your body on the ground
And a stone for a pillow
Look up to the tree
And count the blossoms

Also close your eyes
And let your mind escape
And beloved Morfou*
Will shine in your heart

And when you wake
Before the sun sets
Turn up again
And plead that this dream you had
Will come to you again

* Village now in occupied Cyprus, renowned for its orange and lemon trees.

References

BACON, B. S.; YUEN, C.; KORZA, P. *Animating Democracy: The Artistic Imagination as a Force in Civic Dialogue.* Washington, DC: Americans for the Arts, 1999.

BETTS, A; LOESCHER G. (Ed.). *Refugees in International Relations*. London; New York: Oxford University Press, 2011.

BURN, C. Report: *Internal Displacement*, 2005. Available: http://www.forcedmigration.org/research-resources/expert-guides/internal-displacement/alldocuments.

HADDAD, E. *The Refugee in International Society: Between Sovereigns*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.

KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley; London: University of California Press, 2004.

TSELIKA, E. *Sinikismoi - Conflict Transformation Art Booklet 3*. PhD Conflict Transformation Art, Birkbeck University of London, 2015. Available: https://evanthiatselika.files.wordpress.com/2012/01/booklet_no3_digital.pdf.

UNHCR (United Nations High Commisioner for Refugees). Convention and Protocol Relating to the Status of Refugees, 1951, 2013. Available at: http://www.unhcr.org/3b66c2-aa10.html.

ZETTER, R. Rehousing the Greek-Cypriot Refugees from 1974: Assimilation, Dependency and Politirizalion. In KOUMOULIDES, J. (Ed.). *Cyprus in Transition 1960-1985.* London: Trigraph, 1986, pp. 106-125.

ZETTER, R. Labelling Refugees: Forming and Transforming a Bureaucratic Identity. *Journal of Refugee Studies, v.* 4, n. 1, pp. 39-62, 1991.

ZETTER, R. We are Strangers Here - Continuity, Transition and the Impact of Protracted Exile on the Greek-Cypriot Refugees. In CALOTYCHOS, V. (Ed). *Cyprus and Its People: Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community (1955-1997)*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1998.

Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro

Academic Drifts in Post-Graduation in Arts in the City of Rio de Janeiro

Derivas académicas en posgrado en artes en la ciudad de Río de Janeiro

Livia Flores Lopes[*], *Michelle Farias Sommer* [**]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.217-236

RESUMO: Desilha é uma plataforma de pesquisa e ação em arte e cidade, que inclui projeto de pesquisa e cursos regulares oferecidos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ), sediado na Ilha do Fundão, onde se localiza a cidade universitária. O histórico da construção deste campus universitário reflete as dificuldades de assentamento e concretização do lugar da educação no Brasil, oscilando entre projeto oligárquico e regime autoritário, utopia e inacabamento. Reconhecendo a potência da universidade pública e gratuita como lugar de trocas e amplas transformações hoje, Desilha expande-se e toma a cidade como palco para a construção de narrativas avessas à normatividade acadêmica, em uma cidade violentamente impactada pelo desmonte de políticas públicas e pelas consequências das reformas urbanas ocorridas entre a realização dos megaeventos Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016). Nessa direção, restaura forças vitais para empreender novas travessias em tempos de crise e ameaças à democracia no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: ilha; arte contemporânea; cidade; universidade

[*] Livia Flores Lopes é artista e doutora em Artes Visuais pela UFRJ. É professora associada da Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: livflores@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2408-9591

[**] Michelle Farias Sommer atua no ensino, pesquisa, curadoria e crítica de artes visuais. É pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV/UFRJ, doutora em História, Teoria e Crítica de Arte com estágio doutoral junto à University of the Arts London/Central Saint Martins. É mestre em Planejamento Urbano e Regional e arquiteta e urbanista. E-mail: mihsommer@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8689-2622

ABSTRACT: Desilha is a research and action platform in art and city, which includes a research project and regular courses offered by the Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAV-EBA-UFRJ), based at Fundão Island, where the university city is located. The history of construction of this university campus reflects the difficulties of establish and concretization the place of education in Brazil, oscillating between oligarchic project and authoritarian regime, utopia and incompleteness. Recognizing the power of the public, free university as a place for exchanges and ample transformations, Desilha takes the city as a stage for the construction of narratives averse to academic normativity in a city violently impacted by the dismantling of public policies and the consequences of the urban reforms that took place between the mega-events of the World Cup (2014) and the Olympics (2016). At this direction, restores vital forces to undertake new crossings in times of crisis and threats to democracy in Brazil.

KEYWORDS: island; contemporary art; city; university

RESUMEN: Desilha es una plataforma de investigación y acción en arte y ciudad, que incluye proyecto de investigación y cursos regulares ofrecidos por el Programa de Postgrado en Artes Visuales (PPGAV-EBA-UFRJ), con sede en la Isla de Fundão, donde se ubica la ciudad universitaria. El histórico de la construcción del campus universitario refleja las dificultades de asentamiento y concreción del lugar de la educación en Brasil, oscilando entre proyecto oligárquico y régimen autoritario, utopía e inacabamiento. Reconocemos la potencia de la universidad pública y gratuita como lugar de intercambios y amplias transformaciones hoy, Desilha toma la ciudad como escenario para la construcción de narrativas al revés de la normatividad académica en una ciudad violentamente impactada por el desmonte de políticas públicas y por las consecuencias de las reformas urbanas ocurridas entre la realización de los megaeventos Copa del Mundo (2014) y Olimpiadas (2016). En esta dirección, restaura fuerzas vitales para emprender nuevas travesías en tiempos de crisis y amenazas a la democracia en Brasil.

PALABRAS CLAVE: isla; arte contemporáneo; ciudad; universidad

Como citar: LOPES, Livia Flores; SOMMER, Michelle Farias. Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 217-236, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.217-236

Derivas acadêmicas em pós-graduação em artes na cidade do Rio de Janeiro

Nas civilizações sem barcos, os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.

-- Michel Foucault

Entre ilha e *desilha*: a universidade[1]

Em *desilha*, palavra inventada, a figura da ilha: ilhas em geral, sobretudo as imaginárias ou aquelas que parecem ser, pois elas nos revelam claramente suas qualidades de protótipo de mundos possíveis; mas também ilhas em particular, como a Ilha do Fundão, sobre a qual se assenta o campus de uma das maiores universidades do Brasil, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tendo ali sua sede – no contexto do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – DESILHA_projeto de pesquisa em arte e cidade propõe o prefixo *des* como convite ao reconhecimento do estar-em-situação-de-ilha, logo, à sua desnaturalização. Os 280 passos entre ilha e continente podem unir ou separar mundos.

Ilhas tem limites, seja o mar ou qualquer outro meio do qual o que chamamos de ilha se destaca como "contornos contornados"[2], como aponta Peter Sloterdijk (2006, p. 872). Com essa expressão, o filósofo assinala o caráter construtivo implicado na ideia de ilha, deslocando-a do campo dos fenômenos naturais para o de uma práxis que a reinterpreta segundo pressupostos técnicos, políticos ou poéticos.

Primeiro e fundamental movimento de *desilha*: reconhecer a ilha como uma espécie de moldura que a isola do contexto no qual se insere, interrompendo-lhe a continuidade por meio da ação demarcadora que a constitui. "É a força demarcadora que traça um limite ao ímpeto sobressalente da ilha, como se essas superfícies sem contexto fossem uma espécie de obras de arte emergentes da natureza, que o mar cinge como fragmentos de exibição da natureza". (SLOTERDIJK, 2006, p. 799)

Em seu *Dicionário de lugares imaginários,* Alberto Manguel e Gianni Guadalupi listam 396 nomes de ilhas oriundos de obras literárias, que mal reconhecemos. Tampouco guardamos os nomes das ilhas percorridas por Ulisses em seu longo périplo de volta a Ítaca ou daquelas onde Próspero, Gulliver e Robinson Crusoé aportam ou onde Morel desenvolve seus estranhos experimentos entre imagem e vida. Mas fato é que a figura do náufrago parece ser solidária a da ilha. Eles nos revelam mundos idiossincráticos, seja por nos oferecerem visões do Outro desconhecido ou de nós mesmos, ao transportarem comsigo certos conjuntos de padrões culturais que reconhecemos como nossos, mesmo que deslocados no tempo.

Ilhas habitadas, imaginárias ou não, teriam assim a capacidade de nos revelar como outros-de-nós-mesmos, não como pura subjetividade, mas espelhando certas exterioridades que nos constituem enquanto seres sociais em condições particulares de espaço-tempo. Nesse sentido, ilhas são aqui entendidas como potências de figuração que extrapolam o âmbito geográfico para reverberar políticas – ou poéticas – que as constituem.

Podemos ainda pensar ilhas como heterotopias, a partir de indicação fornecida por Michel Foucault ao final do texto *Outros espaços* (2003, p. 421-422). O autor considera que o

barco, esse "pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar" – o que nos termos de Sloterdijk, corresponde à ideia de ilha absoluta – seria a própria forma da heterotopia e, desde o século XV, nossa "maior reserva de imaginação". Entretanto, seria preciso aqui cruzar as ideias de heterotopia e de linha abissal[3] (SANTOS, 2007) para que um outro lado da imaginação emerja como parte do moderno empreendimento colonial assinalando meios de dominação espacial e cultural. As travessias oceânicas, seu principal vetor, alimentam-na de forma bem mais sombria, embora pintada por cores exóticas. Nesse ponto podemos dizer que o conquistador revela-se como duplo do náufrago e que se a ilha promete um novo mundo é porque ela pode ser igualmente signo do exílio e da diáspora.

Estar apartado do mundo e poder criar um novo mundo que começa do zero são, segundo Gilles Deleuze, as duas faces de um mesmo impulso implicados na ideia de ilha. Em *Causas e razões das ilhas desertas* (2006), o filósofo observa que "o movimento da imaginação das ilhas retoma o movimento da sua produção", aproximando mitologia e ciência. A ocupação de ilhas, diz ele, só se faz sob a condição de esquecimento do conflito primordial entre os elementos água e terra, no qual estarão sempre implicados os imaginários de separação e recriação implícitos na distinção estabelecida pela geografia entre ilhas continentais, que surgem por separação acidental do continente e ilhas oceânicas, originadas por movimentos trazidos à tona por erupções vulcânicas. Portanto, não seria a ilha que convoca a ideia de utopia, mas a própria utopia que, desde Thomas Morus, assume a feição de ilha: oceânica. O mesmo paralelo poderia ser estendido entre as heterotopias de Foucault e o movimento de separação que anima as ilhas continentais.

Assim, a estranheza especular que rege as relações entre uma e outra parece encontrar na Ilha do Fundão importante ponto de adensamento, superpondo imaginários geográficos, arquitetônicos e urbanísticos aos institucionais e políticos, dos quais não se separam. O fato de ser uma ilha artificial, construída sobre pequeno grupo de ilhas naturais aterradas na Baía de Guanabara a fim de abrigar um *campus* universitário, só reforça seu caráter de "contorno contornado", o que nos leva a indagar possíveis afinidades entre universidade e ilha.

Na moderna ideia de *cidade universitária*, vemos a expressão de um desejo fadado a nunca se completar, animado pela pretensão universalista e utópica de tentar reunir em um único sítio o conjunto do saber ou, ao menos, as condições de sua produção. Oscilando entre microcosmo e totalidade, destacada e protegida da cidade real por condições urbanísticas e topográficas, podemos reconhecer nesta distribuição espacial princípios que regem as heterotopias foucaultianas[4]. Tais desígnios parecem se naturalizar na redundância da expressão geográfica da ilha. Ao mesmo tempo, se encontram potencializados por características da arquitetura modernista, cujo paradigma, segundo Roberto Conduru (2017), é também insular, pois recorta espaços assim como a própria história. Na escassez de diálogo com o preexistente e com o contíguo, a imposição de um corte radical não se sustenta no tempo, trazendo consigo o germe da ruína.

Acompanhar a crítica à arquitetura modernista no Brasil permite pensar certa solidariedade entre projeto moderno de país e projeto de universidade no Brasil. Hoje, diante do avançado estado de ruína arquitetônica das instalações da um dia sonhada Universidade do Brasil, esquecemos o quanto seu projeto esteve imbricado na gênese da arquitetura moderna brasileira, cujo marco inaugural foi a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde (1936) do governo Vargas, atual Palácio Capanema. O fato de que nenhum dos projetos de cidade universitária elaborados por Marcello Piacentini, Le Corbusier e Lucio Costa tenha saído do papel revela como a vontade de superação do passado colonial e de inserção do país na modernidade era atravessada por antagonismos entre forças diversas. A intelectualidade dentro e fora do governo (o poeta Carlos Drummond de Andrade e Anísio Teixeira, líder do grupo da Escola Nova, são nomes a serem aqui lembrados), correntes oligárquicas, Igreja e Forças Armadas disputavam o protagonismo na formação da juventude brasileira. A preocupação era afastá-la dos perigos do comunismo. As intensas disputas políticas e ideológicas assumiram diferentes partidos estéticos, embora hoje se possa perceber mais afinidades entre os projetos arquitetônicos do que seus autores gostariam de supor.

Enfrentando muitas dificuldades, a construção do campus se inicia nos anos 1950, mas sua execução se arrasta, anunciando a descaracterização dos dias atuais[5]. As doze pos-

síveis locações e as quase quatro décadas que se somam entre aquele ano de 1936 e a inauguração da UFRJ em 1972, já em pleno regime militar, só confirmam as hesitações sobre o modelo de universidade a ser irradiado para o resto do Brasil e as dificuldades de assentamento e concretização do lugar da educação pública e gratuita no Brasil, movendo-se entre projeto oligárquico e regime autoritário, utopia e inacabamento. Neste momento crítico de ataques à universidade movidos por interesses neoliberais, este breve retrospecto permite-nos entrelaçar alguns fios que nos ajudam a não confundir ruína modernista com o arruinamento imposto às condições da educação no país.

Devemos o reconhecimento de uma dívida social de longa data e da necessidade de acolhimento de reivindicações emergentes à política de cotas sociais implantada na universidade pública durante os governos de Lula e Dilma. O desafio a uma revisão dos mecanismos e tradições de uma concepção elitista de universidade se impõe a todos os que dela participam. Neste sentido, pode-se dizer que o projeto DESILHA é tributário dessa busca. O que se pode discernir nessa paisagem? Ou como diz Derrida (1999, p.124): "A Universidade *em vista* de quê? Qual é a vista, quais são as vistas da Universidade? Ou ainda: o que se vê desde a Universidade, quer se esteja simplesmente nela ou à sua borda, quer, indagando sobre sua destinação, se esteja em terra ou ao largo."

A figura da ilha insiste em um mundo de redes e fluxos informacionais intensos, pois oferece-nos contornos a partir dos quais algo diferente, no sentido da alteridade, começa a se fazer presente. O paradigma insular permite perceber possibilidades enunciativas de uma gama de histórias e vozes dissonantes. Constituídas de "outro modo que não a modernidade" (BHABHA, 1998, p. 26), as culturas que se produzem pelos que vivem *ao largo*, isto é, às suas margens, são as únicas capazes de inscrever suas histórias e vidas no imaginário da cidade, forçando o redesenho de mapas e a reescrita da memória coletiva.

Hoje, o Complexo da Maré margeia a Ilha do Fundão em toda a sua extensão, espelhando não apenas sua forma em reverso. No nome – maré – persiste a lembrança do conflito primordial entre terra e água ao qual se soma a luta dos excluídos do continente, em sua

Fig. 1 – Bairro da Maré com destaque para 16 comunidades.
Mapa produzido por Luana Caruso Nóbrega - Programa de Desenvolvimento Local da Maré - Rede de Desenvolvimento da Maré/ (https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/21758/21758_6.PDF)

maioria migrantes do desterro, por um solo no qual fincar suas antigas palafitas. Em área equivalente aos 5 km2 da ilha, distribuída em 16 favelas com diferentes histórias e características socioespaciais, está confinada a população de uma cidade média brasileira, da qual 10% é analfabeta e apenas 2% frequenta a universidade. Daquele território sujeito à violência da polícia e de grupos ligados ao tráfico e à milícia, emergem potências de invenção tornadas invisíveis pela linha abissal traçada entre Maré e Fundão, Maré e cidade. São "vidas-linguagem" (BENTES, 2015, p. 93) que reivindicam direitos de existência e expressão. Propõem novas redistribuições simbólicas ao contrapor-se às narrativas hegemônicas que insistem em reservar os papéis de vítima ou criminoso aos jovens favelados.

Entre ilha e cidade: *desilha*

Não por acaso, podemos considerar como ação inaugural do projeto DESILHA a realização de uma travessia de barco entre a Ilha do Fundão e a vizinha Maré em maio de 2016, por ocasião do *Simpósio Utopias*[6] . Proposição aparentemente absurda, senão inusitada, quando se sabe que a ilha está ligada ao continente por pelo menos quatro acessos viários, entre os quais um pode ser percorrido a pé. Navegar o contorno da ilha para desembarcar na Maré seria apenas um gesto paródico se esse trajeto não nos permitisse pensar quantas camadas de ficção e de realidade compõem uma experiência, quanto de passado e de futuro se friccionam em uma travessia; se não nos permitisse experimentar na pele a diferença sensível entre territórios imediatamente vizinhos; se atravessando aquelas ruas e vielas não fossemos atravessados por elas, pelo medo e vulnerabilidade diante do surgimento de um "caveirão" – carro blindado da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro usado em incursões nas favelas – em um dos inúmeros e cotidianos momentos de irrupção de uma guerra instantânea e insidiosa. Desembarcamos no píer improvisado sob um daqueles viadutos, em meio à comunidade de pescadores de uma tradição em vias de desaparecimento, a poucos metros do Hospital Universitário, não como conquis-

tadores ou náufragos, mas em busca de outras possibilidades de encontro e aprendizado: vibração e vibratibilidade como pressupostos para a construção de alianças.

Na origem do projeto DESILHA está a prática docente junto à linha de pesquisa em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRJ), dirigida à formação teórico-prática de artistas contemporâneos. Considerando que o paradigma insular ancora profundamente a noção de trabalho em arte sob o signo do sujeito-autor, da moldura e do cubo branco/caixa preta, propomos convocar a criação artística ao debate coletivo, colocando-a em situação, a fim de provocar um estado de fricção com o entorno. Ao longo dos cursos semestrais ministrados desde 2014 por Livia Flores e Ronald Duarte, ambos artistas, e contando, a partir de 2017, com a participação de Michelle Sommer, pesquisadora, crítica de arte e curadora, fomos re-conhecendo o galpão onde trabalhamos, misto de ateliê, sala de aula e local de exposição, mas também a universidade, a ilha e a cidade, através dos deslocamentos entre diversas posições e da proposição de ações, transformando a palavra *desilha* em verbo e convite a mover-se além dos perímetros demarcados da arte e do seu ensino formal.

Refletindo sobre mudanças de paradigma na crítica de arte movidos por posicionamentos feministas, Jane Rendell afirma que "onde estou faz diferença para pensar quem eu posso ser e o que eu posso saber". (citada por DOHERTY, 2009, p. 22) Não é de se estranhar que a proposição de atenção ao lugar emerja do movimento feminista; através dele, noções como privado e público passam a ser problematizadas por diferenças de gênero, desfazendo limites tão nítidos quanto pretensamente neutros. O redesenho das linhas de poder, de seus efeitos e também de suas brechas, parte da observação do lugar.

Nos anos 1920, vanguardas surrealistas e dadaístas lançavam-se à experiência do lugar em busca de estranhamentos da ordem cotidiana invertendo o sentido dos procedimentos de pesquisa de antropólogos junto a civilizações consideradas selvagens. Décadas depois, a prática retomada por situacionistas passa a promover exercícios de deriva como formas de conhecimento e de apreensão psicogeográfica.

Embora sem filiação a tais movimentos, práticas de deslocamento e cartografias do lugar são adotadas nos cursos como parte fundamental da proposta de encontro com a alteridade, onde a percepção de zonas de tensão ou de liberdade pode ser ponto de partida para experimentações. Interessa-nos aqui a figura do cartógrafo que Suely Rolnik delineia, mais próxima de um antropófago do que de um antropólogo: "Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização". (1998, p. 33)

Outro elemento importante disso que se poderia nomear "trabalho de campo" são as múltiplas possibilidades de registro, que permitem não apenas elaborar experiências vividas como podem fornecer elementos para a constituição de obras e de proposições artísticas, sem necessariamente apelar para o documental. Pois como diz ainda Rolnik, "tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele [cartógrafo] é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas". (1998, p. 33) Nessa direção, os mais diversos meios de expressão são acolhidos e o acompanhamento dos processos se faz mediante apresentação e discussão coletiva dos trabalhos. Consideramos que ao final dos cursos torna-se importante encontrar formas de acontecimento das obras e proposições em diálogo com públicos externos ao projeto. Estas ocasiões apresentam-se como oportunidade de maturação dos trabalhos desenvolvidos, sejam eles individuais ou coletivos.

Em 2016, o evento Campo de Provas Open Air, realizado às vésperas das Olimpíadas, foi a forma proposta para acolher ações efêmeras ao ar livre, desenvolvidas ao longo do semestre e realizadas no campus da Ilha do Fundão. Considerando a importância de um revezamento plástico-discursivo, como propõe Ricardo Basbaum (2008), esta programação integrou o *DESILHA 2016_Seminário de pesquisas em arte e cidade*, realizado na Casa França-Brasil em julho daquele ano. O convite à fala e ao encontro, a pensar ilhas desde os lugares mais recônditos do corpo aos espaços abertos da imaginação, contou com mais de 30 interlocutores entre artistas e pesquisadores oriundos dos campos das artes visuais, da literatura e da educação, da crítica e da curadoria, do teatro e das ciências sociais, ativistas e estudantes. Em especial, o seminário marcou a abertura de canais de diálogo com artistas e ativistas da Maré, ampliando o escopo da pesquisa e trazendo novos aspectos para a discussão.

Fig. 2 – Imagens do evento Campo de Provas Open Air, campus do Fundão, 2016.
(Fonte: acervo DESILHA)

Em 2017, ousando deixar a ilha e adentrar pontos críticos da cidade, o curso percorreu lugares violentamente impactados pelas reformas urbanas que aconteceram no Rio de Jáneiro entre a realização dos dois megaeventos Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016). Condição e motor para os deslocamentos propostos foi o encontro com interlocutores artistas, ativistas e locais, ao final de cada trajeto. Além dos percursos realizados na Ilha do Fundão – especialmente em sua orla que acumula impressionantes quantidades de lixo da Baía de Guanabara – quatro práticas de movimento impulsionaram estados de invenção que culminaram em uma ação-evento-exposição.

A primeira travessia ocorreu na Vila Autódromo, comunidade urbana no bairro de Jacarepaguá que resistiu parcialmente às atrocidades dos processos de remoções impostas por políticas de urbanização excludentes coordenadas pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, para a construção do Parque Olímpico em 2016. Em 2013, a prefeitura da cidade deu início a um processo para desalojar os habitantes daquele bairro, lar de mais de 600 famílias que, mesmo possuindo o direito à terra, foram duramente violentadas e expulsas do território. Nesse contexto, 20 famílias resistiram às remoções e uniram-se para, junto a outros agentes que acompanharam o processo, criar o Museu das Remoções, onde obras são as pessoas e suas memórias de resistências nas lutas sociais urbanas e direito ao território e à habitação, configurando um espaço que expressa a própria dinâmica de cuidado e luta pública coletiva.

A segunda travessia foi realizada na linha de trem da Central do Brasil que conecta o centro às periferias da zona norte da cidade. Pouco frequentado por artistas e cidadãos oriundos das classes média e alta cariocas, o uso do trem como meio de transporte público foi tanto oportunidade de observação e de experiência das distâncias da cidade como palco para a realização de trabalhos. Ao final do trajeto, a visita ao Espaço Citrus, da artista e performer Laís Castro, permitiu ao grupo acessar potencialidades e entraves a práticas artísticas na periferia.

Fig. 3 – Vila Autódromo na ocasião do encontro
(Fonte: acervo DESILHA)

A terceira travessia – que transbordou na proposição para o ano de 2018 – ocorreu no entorno imediato da Ilha do Fundão e mergulhou no Complexo da Maré, tendo por anfitriões e guias Davi Marcos, Josinaldo Medeiros e Naldinho Lourenço, integrantes do coletivo NA Favela (Núcleo Audiovisual Favela) – produtora colaborativa audiovisual localizada na Vila do Pinheiro.

A quarta e última travessia foi realizada na Aldeia Maracanã. Situada na área conhecida como o Antigo Museu do Índio, o território é uma Aldeia Indígena urbana, localizada no antigo prédio do Museu do Índio, no entorno do estádio do Maracanã. Em 2013, a Aldeia Maracanã foi violentamente ocupada por forças policiais para expulsar os indígenas habitantes do local – cerca de 60 pessoas – para a realização das obras para a Copa do Mundo de 2014. Nesse contexto, o asfalto impôs-se sobre os pés de milho, abóbora, mandioca, mamão, goiaba e plantas medicinais que eram cultivadas no local.

Resistindo às remoções, o território tornou-se referência para os movimentos políticos quando 10 famílias indígenas oriundas de diversas etnias retornaram ao antigo imóvel no final de 2016 e esforçam-se para manter o local habitável de acordo com as tradições nacestrais. Mobilizações recentes clamam ao poder público a transformação da área em uma *pluriversidade indígena,* como propõem os militantes da causa. Em ações poéticas que integraram os habitantes locais, práticas do Teatro do Oprimido, método teatral que reúne exercícios, jogos e técnicas propostos pelo teatrólogo Augusto Boal (1931-2009), foram propostas por um dos participantes do curso, Lucas Sargentelli, em parceria com Cris Ribas, como instrumentos de emancipação política e transformação social através da interação e diálogo.

Como porto de chegada de 2017, a ação-evento-exposição foi um fechamento das ações e abertura para outras partidas, realizada no Galpão da Pós/EBA-UFRJ e no Saracura (2016-2018), espaço independente e experimental localizado nas proximidades do Cais do Valongo, sítio arqueológico que recebeu milhares de africanos escravizados. Intitulada *Subur Zona de Conforto* a partir de trabalho de um dos integrantes do curso, Thiago Ortiz, a mostra reuniu proposições artísticas desenvolvidas durante o semestre, contando

com a presença de convidados: Elilson apresentou a ação performativa *Gota*, desenvolvida no curso do semestre anterior; e o coletivo NA Favela exibiu *Pescadores da Maré*, filme que aborda a luta pela subsistência da comunidade pesqueira da Maré, trazendo a questão da violência e sobrevivência a debate.

Após esta extensa série de deslocamentos, extravasando em alguns casos os limites do curso pela mobilização ou continuidade de engajamentos e iniciativas pessoais com os interlocutores, interessou-nos em 2018 concentrar as atividades em um único lugar, a Maré. Propondo aproximar bordas entre ilha e continente, a palavra experiência (EX fora / PERI limite, perímetro / ENTIA ação de aprender ou conhecer) seria mote para deslocamentos além dos perímetros conhecidos da arte, do ensino acadêmico e do território ocupado pela universidade. A data de início do curso coincidiu com o dia seguinte ao assassinato da vereadora Marielle Franco, caindo como uma bomba sobre toda a cidade e atingindo especialmente nossos parceiros do NA Favela. O trânsito e a vivência alternada entre territórios tão próximos quanto díspares impactaram e geraram discussões produtivas sobre as relações entre arte e campo social. Neste contexto, a leitura do texto *Favela da Maré ou o milagre das palafitas*, de Lygia Pape (2018), forneceu-nos o argumento para a realização de um segundo seminário[7], estruturado a partir de quatro eixos: arqueologias, margens, arquiteturas e imantações.

Na atual edição, o curso volta-se para a área central da cidade, identificando ilhas urbanas centrais e conectando-se com o projeto Plataforma de Emergências[8] e Lanchonete <> Lanchonete – Ocupação Bar Delas, capitaneado pela artista Thelma Vilas Boas[9]. Dando continuidade à publicação dos *Cadernos Desilha* (2017), as discussões relativas às atividades realizadas nos anos de 2018 e 2019 estarão presentes em um segundo livro, atualmente em desenvolvimento.

As ações propostas pela plataforma DESILHA discutem cidadania e ativismo, englobam percepções sobre multiculturalismo e interculturalidade na cidade e tomam o espaço urbano como impulso para a construção de narrativas e de ações, aderindo o lugar da universidade ao contexto social imediato da cidade. Para, quiçá, novas e outras navegações, em um futuro possível, porvir.

Fig. 4 – Imagens do encontro na Aldeia Maracanã.
(Fonte: acervo DESILHA)

Fig. 5 – Imagens do evento-exposição *Subur Zona de Conforto* no Galpão da Pós e no Saracura.
(Fonte: acervo DESILHA)

Notas

[1] O presente texto retoma algumas questões apresentadas por Livia Flores em "Cartas de navegação", *Cadernos Desilha* e em "Ilha, Desilha, travessias", *Anais da ANPAP*, 2017.

[2] *Surroundings surrounded* é título de uma exposição do artista dinamarquês Olafur Eliasson, que o filósofo toma de empréstimo.

[3] Segundo Santos (2007), linhas abissais não param de desenhar novos territórios coloniais desde sua primeira manifestação cartográfica, o Tratado de Tordesilhas. Elas atravessam o pensamento moderno provocando divisões de tal ordem que há sempre um "*outro lado da linha* que desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente".

[4] Entre eles, Foucault enumera: 1. seus modos de funcionamento respondem a demandas da sociedade, que podem se modificar com o tempo; 2. num único lugar justapõem-se vários espaços (ilha, jardim, biblioteca, arquivo, laboratório, escola); 3. heterotopias são também heterocronias, isto é, recortam o tempo de forma diferente, por vezes acumulando-o sob a forma de arquivo; 4. demarcam limites e procedimentos de inclusão e exclusão; 5. sua função com relação ao espaço restante se desenvolve por contraste, ora como espaço de ilusão tão intenso que coloca em questão a própria realidade do mundo real, ora como ordenação extrema de forma a compensar o caos vigente no entorno.

[5] À frente do Escritório Técnico da Universidade do Brasil, o arquiteto Jorge Moreira assume o projeto que mantém algumas configurações dos planos de Costa e Le Corbusier para a Quinta da Boa Vista.

[6] A ação foi realizada a convite da Professora Alessandra Vannucci, uma das organizadoras do *Simpósio Utopias*, Galpão Bela Maré, maio de 2016.

[7] *Desilha 2018_2º seminário nacional de pesquisas em arte e cidade* realizou-se nos dias 17 e 18 de outubro de 2018 no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, com conferencistas convidados e apresentações de comunicações selecionadas via chamada pública.

[8] O programa de extensão Plataforma de Emergência é uma iniciativa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com a UFRJ, UFF, Unirio, Uerj e PUC, através de seus programas de pós-graduação nas áreas das artes visuais, artes cênicas, filosofia, comunicação social, sociologia, antropologia e psicologia. A cada semestre, com o deslocamento das turmas para o CMAHO, são também oferecidas vagas para a comunidade em geral, ampliando-se a atuação acadêmica da universidade para além-muros.

[9] O projeto vem sendo gestado desde 2015. Em 2017, ocupou o Saracura e em abril de 2018 acoplou-se ao Bar Delas, uma ocupação feminista liderada por Kriss Coiffeur.

Referências

BASBAUM, Ricardo. R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2008.

BENTES, Ivana. Vidas-linguagens: deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CONDURU, Roberto. Arquitetura como ilha. In FLORES, Livia; SOMMER, Michelle (Org.). *Cadernos Desilha*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ); Editora Circuito, 2017.

DELEUZE, Gilles. Causas e Razões das Ilhas Desertas. In *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *O Olho da Universidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

DOHERTY, Claire. *Situation. Documents of Contemporary Art.* Londres: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2009.

FLORES, Livia; SOMMER, Michelle (Org.) *Cadernos Desilha*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ); Editora Circuito, 2017. Disponível em http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2017/12/DESILHA-miolo-web.pdf

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

PAPE, Lygia. Favela da Maré ou milagre das palafitas. *Revista Arte & Ensaios,* Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ), n. 36, 2018.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental In *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros* (catálogo da XXIV Bienal de São Paulo). São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 33.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos*, São Paulo (Cebrap), n. 79, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III. Espumas. Esferologia plural*. Madri: Ediciones Siruela, 2006.

A virada da arte pública e a formação do artista contemporâneo

The Turn of Public Art and the Education of the Contemporary Artist

El giro del arte público y la formación del artista contemporáneo

Luiz Sérgio de Oliveira *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.237-256

RESUMO: A arte contemporânea não tem se esquivado em eleger e utilizar os espaços públicos para sua inscrição no mundo mundano e para com ele estabelecer processos de diálogos e de interação que transformam radicalmente a natureza da arte. Neste processo, a arte contemporânea avança em territórios anteriormente reservados e consagrados para a arte pública, em um fenômeno que carreia uma série de implicações e de questões, entre as quais pretendemos enfrentar neste artigo aquela que trata da educação do artista, em um processo de formação que o habilite a enfrentar essa nova realidade da arte.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; arte pública; formação do artista

* Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pela UFRJ, com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego (USD), Estados Unidos, e mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos. É pesquisador integrante do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR), vinculado ao GEAP Latinoamérica. E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8616-5089

ABSTRACT: Contemporary art has not shied away choosing and using public spaces for its inscription in the mundane world, in order to establish processes of dialogue and interaction that radically transform the nature of art. In this process, contemporary art advances in territories previously reserved and consecrated for public art, in a phenomenon that carries a series of implications and questions, among which we intend to confront in this article the one that deals with the education of the artist, in a process that enables him to face this new reality of art.

KEYWORDS: contemporary art; public art; education of the artist

RESUMEN: El arte contemporáneo no se ha esquivado en elegir y utilizar los espacios públicos para su inscripción en el mundo mundano, para con él establecer procesos de diálogos y de interacción que transforman radicalmente la naturaleza del arte. En este proceso, el arte contemporáneo avanza en territorios anteriormente reservados y consagrados para el arte público, en un fenómeno que lleva una serie de implicaciones y de cuestiones, entre las cuales pretendemos enfrentar en este artículo aquella que trata de la educación del artista, en un proceso de formación que le permita enfrentar esta nueva realidad del arte.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo; arte público; formación del artista

Como citar: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A virada da arte pública e a formação do artista contemporâneo. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 237-256, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.237-256

A virada da arte pública e a formação do artista contemporâneo

Arte e o mundo mundano

No contemporâneo, instaurou-se certa convergência entre os artistas de que o lugar culturalmente e politicamente adequado para a emergência da arte são os espaços públicos. Isso parece de imediato gerar um conflito, já que esse novo lugar de inscrição da arte contemporânea – os espaços públicos das cidades – permanecia antes reservado para a arte pública, constituindo-se como algo que a caracterizava e a distinguia. Neste sentido, a arte contemporânea não se esquiva em eleger e utilizar os espaços públicos para inscrever-se no mundo mundano, para com ele estabelecer processos de diálogos e de interação que transformam radicalmente a natureza da arte, o que pode ser entendido como o ápice, mas também como o crepúsculo de uma noção de arte pública.

Diante desta constatação, algumas questões se impõem e demandam nosso escrutínio: como proceder a educação do artista de maneira que seja possível enfrentar esta nova realidade da arte? Que conhecimentos, habilidades e saberes precisam ser estimulados nesse processo de educação do artista contemporâneo comprometido com inserções de arte no mundo mundano? Não é difícil concluir que, mesmo em cursos de arte que se organizam em torno de perspectivas diferentes daquelas ressaltadas nas escolas de belas artes, parece haver a predominância de um processo de formação nuclearizada e focada na figura do artista, em uma (re)afirmação exponencial de sua centralidade e na exacerbação de sua individualidade, como se a arte estivesse no artista, sendo nele residente permanente. No entanto, uma arte que se articula em processos de interação com o mundo demanda uma formação diferenciada, baseada na escuta e no diálogo, e não simplesmente na replicação e na reafirmação de monólogos que, por séculos, caracterizaram a presença do artista na vida social.

Arte contemporânea como arte pública

Se a definição de arte pública sempre se deu sob a égide do conflito e de debates circulares, como aqueles que sugerem que inevitavelmente toda arte é pública, o que poderia ser dito nos dias atuais quando a arte contemporânea se espalha com desenvoltura pelos espaços públicos? O que poderia ainda significar a denominação arte pública no cenário contemporâneo da arte? Para além dos processos celebratórios que inundaram jardins e praças das cidades com monumentos em exaltação a processos coloniais de nossa história oficial, há algumas poucas décadas talvez esses conflitos encontrassem alguma conciliação e um ponto de convergência na compreensão de que a arte pública incorporaria outras manifestações de arte, além da grande escultura em bronze, e que o processo de expansão da arte pública fazia-se sob a chancela da desmaterialização experimentada no lastro do conceitualismo dos anos 1960. Caminhando no sentido da superação da escultura tradicional, a arte pública dos anos 1990 apontava a necessidade de ocupação dos espaços em processos de diálogo e de interação com aqueles que ocupam esses espaços,

algo que a artista Suzanne Lacy preferiu nomear como "novo gênero de arte pública".[1] Para a também artista Judith Baca, os usos e aplicações do termo arte pública "em uma audiência de muitas culturas traz diferentes imagens à mente de cada um de nós. Talvez alguns imaginem os afrescos e as estátuas da Renascença italiana ou os guarda-chuvas de Christo, enquanto outros veem os murais de Los Tres Grandes ou o ritual das pinturas de areia e totens dos povos nativos" (BACA, 1995, p. 131), ao que poderíamos acrescentar uma infinidade de manifestações que transitam entre o sagrado e o profano no rico universo cultural brasileiro.

De qualquer maneira, os estudos em torno da arte pública revelam que as práticas oficiais de ocupação dos espaços públicos com manifestações de arte de cunho celebratório são inadequadas tanto pela perspectiva da arte quanto pela construção de uma narrativa histórica que represente minimamente os interesses da coletividade. Essa arte celebratória não consegue ultrapassar o estreito caminho de uma visão unilateral da história. São manifestações típicas de uma "arte pública a serviço da dominação. Por sua presença diária em nossas vidas, essas obras tentam persuadir-nos da justiça dos atos que representam". (BACA, 1995, p. 132)

Por outro lado, se a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo[2] que se esmeram em potencializar as possibilidades da arte em sua caminhada/expansão no mundo mundano, outras questões e outras surpresas se impõem, representadas por aqueles que, distanciados do mundo da arte, têm a oferecer ao artista um material social e humano que pode (e)levar a produção do artista a outros patamares, ou melhor dizendo, ajudando-o a manter sua produção no lugar ao qual pertence, ao rés do chão do mundo que é especial exatamente por ser mundano. A curadora Mary Jane Jacob enfatiza que quando o artista deixa seu reduto tradicional e se esgueira pelas capilaridades das cidades e do tecido social, se percebe um fenômeno no qual "o público [cativo da arte] não expandiu, mas foi substituído. Na verdade, é essa mudança na composição do público, e sua posição no centro criativo, que torna esta arte pública tão nova". (JACOB, 1996, p. 59)

A historiadora e crítica Harriet F. Senie destaca ainda que "a arte pública opera fora do sistema de galerias; ela não pode ser exibida em museus, exceto sua documentação (desenhos, modelos, fotografias). E, mais significativamente, sua função econômica não gera receitas dentro do circuito comercial de arte. Se for encomendada diretamente ao artista, pode não haver comissão para a galeria". (SENIE, 2003, p. 45) É necessário, portanto, reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um fenômeno que não é nem nunca foi apoiado pelo circuito comercial, o chamado *mainstream*, integrado por galerias, museus, feiras de arte, publicações comerciais, além de uma crítica de arte comprometida com este circuito, por ser uma produção sobre a qual o circuito não exerce qualquer controle. Um fenômeno que no início dos anos 1990 foi identificado como sendo próprio de uma "nova arte pública" (JACOB, 1996), "arte pública crítica" (MITCHELL, 1990) ou "novo gênero de arte pública" (LACY, 1996), e que nos dias atuais é simplesmente arte contemporânea.

Para além deste debate em torno das premissas e territorialidades da arte pública, a produção de arte contemporânea tem privilegiado os espaços públicos como o lugar da arte. Muito da arte contemporânea é dependente das relações que se estabelecem em seu espalhamento para além dos espaços tradicionalmente reservados para a emergência da arte – museus, galerias de arte, centros culturais etc. É neste novo lugar da arte que esta produção contemporânea faz emergir processos de encontros que são constitutivos de sua natureza. Portanto, esses encontros e diálogos estabelecidos no próprio processo de criação/participação/consumo da arte em situações/contextos que são criados ou reinventados pelas práticas de arte são a nova natureza de uma arte que se fez e que se quer dialógica, interativa e participativa.

Assim, as práticas de arte de caráter efêmero que transbordam e assumem os espaços públicos como seus acentuam os processos e o "fluxo a ser experimentado no próprio processo de criação, algo que tem a duração de um sopro, o sopro da criação, e que se apresenta para quem está presente no momento da criação, no momento presente da instauração da arte no processo criativo". (OLIVEIRA, 2015, p. 109)

Este deslocamento, portanto, é essencialmente um movimento de artistas na tentativa de alcançar uma nova inscrição social para sua produção de arte, algo que se dá à revelia do *mainstream*, que, no entanto, permanece sempre atento e ativo na seleção de artistas que possam ser escolhidos, "higienizados" e lançados em um circuito que é permanentemente carente de novidades e de processos de revigoramento.

Assim, parece existir certa tendência entre os produtores de arte na identificação dos espaços públicos como o lugar culturalmente e politicamente adequado para a nova inscrição da arte, algo que borra os limites de definição da arte pública, já que se o lugar de inscrição da arte contemporânea são os espaços públicos das cidades, quais seriam então os elementos definidores da arte pública (hoje)? Como já dito, poderia isso representar o colapso de uma ideia de arte pública em favor do reconhecimento de que parte significativa da arte contemporânea *é* essencialmente pública? Representaria isso o apagamento de uma categoria que vinha sendo identificada como "arte pública", já que é da natureza da arte no contemporâneo estar atrelada à sua condição pública?

Os processos de criação do artista contemporâneo se constituem justamente em torno do desejo de interação com outros, sejam eles/as quem forem, alavancando a ambição da arte de ser (ou de se fazer pública) através do enfrentamento de questões que residem no cotidiano do mundo mundano, questões que são deste mundo e que o constituem. Neste sentido, a produção de arte contemporânea se lança por inteiro em um território antes assumido como próprio da arte pública, torneando um fenômeno que pode ser entendido a um só tempo como o triunfo final e como o crepúsculo de uma noção de arte pública.

A educação do artista contemporâneo

Os processos de formação do artista tendem a se basear e assim consolidar o mito da autossuficiência da arte e do/a artista, o que nos conduz à inabalável percepção de que a educação do artista deve ter no próprio artista mais do que seu eixo central, mas o eixo

único em torno do qual supostamente o mundo giraria. É por esta razão que as escolas de arte, particularmente as de belas artes, centram suas metodologias de ensino e de educação do artista nos estudos técnicos dos meios artísticos – desenho de observação, modelo vivo, estudos da forma e da cor, técnicas e materiais de pintura, de gravura, de escultura etc. –, tendo sempre como objetivo e foco prover esse artista em formação com as "ferramentas" necessárias para que ele tenha condições de revelar ao mundo suas verdades, aquilo que ele – o artista – tem a dizer deste mundo ou de outros mundos, sempre através de discursos monológicos. Essas práticas de formação parecem comprometidas com a ideia de que "esse ter algo a dizer para o mundo", território dos monólogos do artista, sempre teve o mesmo lugar como origem – o universo fechado e autossuficiente do artista – e no qual deverá permanecer até que o artista, já instrumentalizado, possa oferecer "esse algo a dizer" ao mundo.

Mesmo nos cursos e escolas de arte que procuram alternativas àquela formação do artista centrada no domínio das técnicas, dos materiais e dos meios tradicionais das belas artes, mesmo esses cursos parecem ratificar um processo de educação do artista em convergência exagerada na figura desse artista, em um processo de (re)afirmação exponencial de sua individualidade. Dessa maneira, reforçam-se teorias e mitos que se replicam indefinidamente, como se em uma sala totalmente espelhada, de que a arte está no artista, sendo nele residente permanente. Esses cursos, independentemente de suas intenções, objetivos e metodologias, não evitam as confluências de forças e de assunções que tornam o artista um prisioneiro-de-si-mesmo-e-de-suas-verdades.

Esses cursos e escolas de arte não conseguem se desvencilhar das armadilhas em que a arte se viu encerrada: de que o processo de arte depende unicamente e exclusivamente do artista, e de nada mais que esteja além de sua força criativa alimentada por uma sensibilidade única. Uma arte cujo florescimento depende somente dele – o artista –e em torno dele se constitui, colocando o mundo sempre em uma espera passiva dos movimentos, atitudes, gestos e criações singulares do artista. Mas a arte não é isso, não é somente isso nem necessariamente isso.

As convergências em processos de formação indiscriminadamente centrados no artista aproximam cursos que se apresentam como mais avançados ou experimentais daqueles comprometidos com os cânones das belas artes. Apesar das diferenças de metodologias e das compreensões distintas acerca da natureza da arte contemporânea, esses tipos divergentes de educação do artista depositam indistintamente suas expectativas nos atributos e nas singularidades do artista, como se fossem absolutamente imprescindíveis e inteiramente suficientes para a emergência de uma arte capaz de encantar o mundo. Os tratados da história e da sociologia da arte têm ajudado a viralizar mitos criados em torno da personalidade do artista, algo que encontra nas investigações da vida/obra de grandes mestres do passado, como Vincent Van Gogh, "a sua mais completa tradução".

Independentemente dos tipos de curso e de educação, tendemos sempre a construir cenários de isolamento do artista e da arte nas sociedades contemporâneas, como se a arte se inscrevesse em um território próprio e autônomo (e ali devesse permanecer), como se a autonomia da arte fosse ontologicamente parte de sua natureza, como se às coisas do mundo mundano bastasse tangenciar, na distância, o mundo da arte, e vice versa.

É verdade que este cenário tem mudado; não se pode dizer que a produção de arte tenha atravessado incólume as sucessivas tentativas das vanguardas históricas do início do século XX, das neovanguardas[3] e das geovanguardas[4] em passados mais recentes. No entanto, permanecem muitas dúvidas de quanto essas mudanças na dinâmica e na natureza da arte têm afetado a educação do artista e as arquiteturas curriculares das escolas de arte. Ou, invertendo nossa perspectiva, como as escolas, faculdades e institutos de arte têm respondido a uma nova realidade que catapulta a arte em direção ao mundo mundano: é possível detectar algum redirecionamento no processo de educação do artista? Alguma nova orientação tem iluminado os currículos dos cursos de arte? Que disciplinas e áreas de conhecimento têm sido introduzidas para ajudar o artista em formação, para ajudar esse artista para que consistentemente se situe no mundo?

Fig. 1 – *Transporte Coletivo*, 2014. ação urbana.
(Praça Araribóia, Niterói)

Transporte coletivo: os tropeços de uma caminhada

Uma experiência desenvolvida no âmbito do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2014, pode se configurar como uma oportunidade para refletirmos acerca da educação do artista a partir de questionamentos introduzidos por práticas da arte contemporânea que elegem o espaço público como lugar de sua emergência. A experiência em questão envolveu estudantes do primeiro período do curso, estudantes recém ingressados na universidade[5], que foram confrontados, já na chegada, por uma série de indagações e de debates que buscava desconstruir assunções consolidadas a respeito da arte e da percepção do lugar do artista no mundo.

Esses debates pareciam exercer certa atração e poder de sedução sobre alguns estudantes, não exatamente sobre todos, uma vez que alguns pareciam ter dificuldades em abandonar uma postura de passividade e de menor participação, em parte decorrente de experiências educacionais anteriores, ou mesmo de sua juventude. No entanto, deve-se reconhecer o valor de cada e de todas as experiências – independentemente do estágio de cada um na vida, de sua percepção do mundo e das coisas do mundo –, entendendo que todas as experiências merecem a condição de partilha e podem/devem enriquecer o debate da arte, da vida e do viver. Essas dificuldades não impediam que questões fossem lançadas e provocassem o pensamento crítico-criativo em torno de mitos que compõem o imaginário social do artista e que, de uma maneira ou de outra, acabam por impactar a educação do artista.

Uma oportunidade de maior participação se deu quando uma pilha de câmaras de ar de pneus de bicicletas foi trazida para a sala com o intuito de provocar a criatividade dos estudantes a partir do uso de um material um tanto incomum, se é que essa afirmação ainda carreia algum sentido no fazer artístico contemporâneo. A partir desse material, deixado no piso da sala como se fosse um ninho de cobras pretas, algumas propostas começaram a se multiplicar com a rapidez do processo criativo de jovens artistas em formação. Em um processo natural de seleção, as propostas foram sendo abandonadas em suces-

são, enquanto algumas permaneciam e conseguiam manter o interesse dos estudantes/jovens artistas envolvidos.

Alguns poucos encontros após o primeiro surgimento do "ninho de cobras" no canto da sala, uma proposta parecia ter angariado a confiança dos estudantes, que cuidaram de discuti-la e aperfeiçoá-la: *Transporte Coletivo.* Das inúmeras câmaras de ar de bicicleta que haviam chegado, uma foi destacada e seria usada para conter o maior número possível de pessoas em sua quase-circunferência. Depois de alguns testes, o número cinco firmou-se como o máximo que a câmara de ar comportaria – no caso, cinco estudantes – que, assim comprimidos em um espaço bem inferior a 1 m^2, iriam usar a câmara como veículo para seu deslocamento em uma ação no espaço público.

O passo seguinte foi o de estabelecer o percurso para a ação: definiu-se que o *Transporte Coletivo* se deslocaria do campus da Universidade Federal Fluminense, no Gragoatá, Niterói, em direção ao Museu de Arte do Rio (MAR), na Praça Mauá, cidade do Rio de Janeiro, instituição que, à época, acolhia atividade do curso de graduação em Artes da UFF. O percurso incluiria duas longas caminhadas – a primeira, do Gragoatá à estação das barcas no Centro de Niterói, e a segunda no Centro do Rio, da Praça XV à Praça Mauá –, além da travessia marítima da baía de Guanabara. A ação consumiu um tempo extremamente alongado em função das dificuldades enfrentadas no percurso, quando alguns estudantes foram literalmente arrastados pelos colegas como consequência da exiguidade do espaço partilhado.

Como era possível prever, a passagem do grupo, exprimido em uma câmara de ar, pelas ruas das duas cidades – Niterói e Rio de Janeiro – provocou descontinuidades, conforme conceito utilizado por José Luiz Kinceler para designar situações nas quais "alterações se processam na forma como o sujeito compreende a si mesmo neste mundo"[6]. Neste sentido, a passagem inusitada do *Transporte Coletivo* pelas ruas das duas cidades fez com que passantes interrompessem os fluxos de seus percursos para, com certa perplexidade, tentar entender o que (se)passava diante de seus olhos. Neste sentido, *Transporte Coletivo* promoveu a suspensão da continuidade dos processos mentais desses habitantes da cida-

de, com diria Michel de Certeau, que, por sua vez, se deixavam impactar por uma experiência de arte provocada por algo singular e extraordinário em seu cotidiano.

Da mesma maneira, a chegada ao Museu de Arte do Rio, lugar destinado ao acolhimento de experiências da arte, também gerou ruídos no âmbito institucional, quando o grupo de cinco estudantes do *Transporte Coletivo* se apresentou na recepção da instituição como um só corpo e uma única identidade, ao invés de cinco individualidades.

Transporte Coletivo foi uma experiência realizada em 2014 que ajudou os estudantes envolvidos a alcançar uma melhor compreensão de questões que se avultam no cenário contemporâneo da arte. Questões que empurram os artistas e os estudantes de arte a se lançarem em situações que compõem o cotidiano das grandes cidades e daqueles que nelas habitam, e que primam por retirar o artista de seu isolamento em favor de uma inserção mais ativa no tecido social. Isso não implica aceitar que a arte e o artista têm uma capacidade substantiva para enfrentar os graves problemas sociais que incidem sobre o mundo mundano. Não é disso que aqui e nas aulas em questão tratamos. Entretanto, o que se pretende é que o artista seja e se sinta parte do mundo, que neste mundo atue, independentemente das mazelas do mundo. E que possa, de dentro deste mundo imperfeito, imaginar e fazer sonhar por algo melhor.

Nestas práticas que temos desenvolvido junto aos estudantes ingressantes do curso de graduação em Artes da UFF, alguns pontos de relevância merecem ser assinalados, como aquele que se relaciona às práticas de arte contemporânea de caráter colaborativo que elegem os espaços públicos como lócus para sua instauração: *Transporte Coletivo* potencializou a diluição da autoria pelo conjunto de estudantes /artistas que abraçaram o projeto desde sua emergência, de maneira que tornou impossível identificar ou destacar autor(es) ao longo de seu processo de criação, de sua elaboração e de sua realização. Além disso, seu aspecto performativo impediu que a ação fosse apropriada em outras instâncias ou em outros ambientes, tendo sido realizada nas ruas das cidades de Niterói e do Rio de Janeiro e desaparecido sem deixar outros vestígios que não algumas imagens a cumprir o papel da documentação.

Fig. 2 – *Transporte Coletivo*, 2014. ação urbana.
(São Domingos, Niterói)

Fig. 3 – *Transporte Coletivo*, 2014. ação urbana.
(Avenida Primeiro de Março, Centro, Rio de Janeiro)

Outro ponto a merecer destaque é o fato de que, apesar de bem-sucedido em sua realização e impacto nas ruas das cidades, o projeto *Transporte Coletivo* não dissolveu nem suprimiu as incertezas que rodeiam o processo de educação do artista no contemporâneo quando estimulam práticas de arte que se afastam das tradições e do interesse do *mainstream*. As práticas de arte contemporânea nos espaços coletivos, quer tenham caráter colaborativo ou não, com diferentes graus de participação, práticas contemporâneas que, por sua natureza, enfatizam as vinculações políticas da arte com as coisas do mundo mundano, sublinham a necessidade de que o processo de educação do artista seja revisto, repensado e reinventado, enfrentando assunções do universo renitente das belas artes que permanecem acolhidas mesmo nos territórios de *formação do artista contemporâneo que se supõe avançada.*

Fig. 4 – *Transporte Coletivo*, 2014. ação urbana.
(Praça Mauá, Rio de Janeiro)

Fig. 5 – *Transporte Coletivo*, 2014. ação urbana.
(Portaria do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro)

(As imagens foram cedidas por Daniel Moreira, Filipe Britto, Jaquie de Carvalho, Ludmylla Tavares, Luiza Magalhães, Maria Rebel e Paula Stephanie Borges)

Notas

[1] A respeito, consultar LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

[2] A respeito ver HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. In: *Critical Condition:* American Culture at the Crossroads. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 206-218.

[3] A respeito, ver o debate desenvolvido entre Hal Foster (*The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996) e Peter Bürger (*Teoria da Vanguarda*. Trad. De Ernesto Sampaio. 1. ed. Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974]).

[4] A respeito, ver OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Vanguardas, neovanguardas, geovanguardas: os desafios metodológicos da história da arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. *Anais do V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XIII Jornadas CAIA*, 2009, Buenos Aires. Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA, 2009. v. 1. pp. 67-77.

[5] O projeto *Transporte Coletivo* foi concebido e realizado pelos estudantes listados a seguir: Bárbara Perobelli, Beatriz Cohen, Bruno Torres, Celso Albuquerque, Daniel Moreira, Elisa Junger, Filipe Britto, Iagor Peres, Jaquie de Carvalho, Jessica Figueiredo, Julia Vita de Carvalho, Juliane Rodrigues, Kyara Massiere, Leonardo Egito, Letícia Falcão, Lorena Tavares, Lucas Mattos, Ludmylla Tavares (monitora), Luiza Magalhães, Maria Rebel, Nathali Bispo dos Santos, Nathasha Granja, Paula Stephanie Borges e Valeska Galvão.

[6] Ver KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de "Vinho Saber – arte relacional em sua forma complexa". *Anais do 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, p. 1789-1800. Disponível em http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf.

Referências

BACA, Judith F. Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society. In LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 131-138.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* Trad. De Ernesto Sampaio. 1. ed. Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974].

FOSTER, Hal. *The Return of the Real.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. In *Critical Condition:* American Culture at the Crossroads. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 206-218.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, pp. 50-59.

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de "Vinho Saber – arte relacional em sua forma complexa". *Anais do 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, p. 1789-1800. Disponível em http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf

LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

MITCHELL, W. J. T. The Violence of Public Art: "Do the Right Thing". *Critical Inquiry*, v. 16, n. 4, pp. 880-899, verão 1990.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In CIRILLO, José; GRANDO, Angela (Org.). *Mediações e enfrentamentos das artes*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 105-116.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Vanguardas, neovanguardas, geovanguardas: os desafios metodológicos da história da arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. *Anais do V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XIII Jornadas CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA, 2009. v. 1. pp. 67-77.

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, v. 22, n. 10, dez. 2003, pp. 44-49.

Casa de experimentos: preguntas y transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y su integración a la comunidad del Barrio República

Casa de experimentos: questões e transformações recentes do Museu da Solidariedade Salvador Allende e sua integração à comunidade do Bairro República

Casa de experimentos: Questions and Recent Transformations of the Salvador Allende Solidarity Museum and Its Integration into the Community of the Republic Neighborhood

Soledad García Saavedra *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.257-276

RESUMEN: La actual recuperación de los lazos y principios que motivaron al Museo de la Solidaridad desde su gestación en 1971 fue reposicionada a partir de la concepción de *para-laboratorio* y del valor de la participación colectiva en el pasado y en el presente. Este texto busca dar a conocer el proyecto *Mirada de barrio* y las resonancias que actúan al interior y exterior del museo. A partir de los distintos procesos de la participación activa y colectiva con las vecinas y vecinos del Barrio República, sector donde se emplaza el museo, se enfatizan las metodologías utilizadas provenientes de los campos de la mediación y la curaduría participativa, además de los giros, preguntas y transformaciones en torno a los compromisos que el proyecto suscita en el museo y en una incipiente comunidad barrial.

PALABRAS CLAVE: museo; curaduría; participación; barrio; comunidad

* Soledad García Saavedra é historiadora de arte (Universidade do Chile), curadora (Goldsmiths College, Universidade de Londres) e coordenadora de Programas Públicos do Museu da Solidariedade Salvador Allende, Santiago do Chile.
E-mail: sgarciasaa@gmail.com

RESUMO: A recuperação atual dos vínculos e princípios que motivaram o Museu da Solidariedade, desde sua criação em 1971 foi reposicionada a partir da concepção de para-laboratório e do valor da participação coletiva no passado e no presente. Este texto procura apresentar o projeto do bairro Mirada e as ressonâncias que atuam dentro e fora do museu. Dos diferentes processos de participação ativa e coletiva com os vizinhos do Bairro República, o setor onde o museu está localizado, enfatizam-se as metodologias utilizadas nos campos de mediação e curadoria participativa, bem como as transferências de recursos financeiros, questões e transformações em torno dos compromissos que o projeto desperta no museu e em uma comunidade incipiente de bairro.

PALAVRAS-CHAVE: museu; curadoria; participação; bairro; comunidade

ABSTRACT: The current recovery of ties and principles that motivated the Museum of Solidarity since its inception in 1971 was repositioned from the conception of para-laboratory and the value of collective participation in the past and in the present. This text seeks to publicize the Mirada neighborhood project and the resonances that act inside and outside the museum. From the different processes of active and collective participation with the neighbors of the Republic District, the sector where the museum is located, the methodologies used from the fields of mediation and participatory curatorship are emphasized, as well as the money transfers, questions and transformations around the commitments that the project arouses in the museum and in an incipient neighborhood community.

KEYWORDS: museum; curatorship; participation; neighborhood; community

Como citar: SAAVEDRA, Soledad García. Casa de experimentos: preguntas y transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y su integración a la comunidad del Barrio República. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 257-276, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.257-276

Casa de experimentos: preguntas y transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y su integración a la comunidad del Barrio República

El marco modernista que da referencias a los museos y a las practicas curatoriales, entendidas esencialmente como la investigación y producción de exhibiciones basadas en objetos y pensamientos artísticos que contribuyan a la contemplación por parte de un público y a un discurso controlado en su recepción, constituye uno de los paradigmas desafiantes a la hora de involucrar a públicos específicos y no asiduos al arte. El siguiente texto reúne algunas de las experiencias llevadas a cabo en la investigación-acción *Mirada de Barrio*, desarrollado por el área de Programas públicos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile que nutren un campo de observación, cuestionamiento y acción ante las contradicciones y tensiones inherentes cuando una institución museal estrecha lazos con su comunidad vecinal.

La investigación se comenzó a realizar el 2017 a partir de un replanteamiento del museo de reconstruir su historia artística y social: investigar los lazos de solidaridad que se sostuvieron a nivel internacional desde los años 1970 en adelante y actualizar, mediante la acción, los principios que fundan al museo de "estar al servicio del pueblo"[1]. Esta consigna, declarada en la etapa inicial de su fundación en 1971, ha resonado en la gestión y reflexión interna del equipo del museo en estos últimos años, gatillando preguntas sobre cómo abrir el patrimonio material (infraestructura, colecciones y exposiciones) e inmaterial (memorias, saberes e interpretaciones) del museo a un público diverso. Asimismo, ¿cómo conectar las trayectorias de las obras y exposiciones con las experiencias y conocimientos de las personas?, ¿cómo generar una cercanía del museo con su entorno y un sentido de pertenencia en la vida de los habitantes en una porción de la ciudad de Santiago? En estas preguntas subyacen replanteamientos para las practicas curatoriales. Por una parte, reevaluar los principios modernistas que mantienen una autoridad de conocimiento y por tanto una separación entre objeto y sujeto, o pasado y presente. Por otra parte, implican una búsqueda por flexibilizar las estructuras museales, planificar desde la incertidumbre de los procesos junto a un grupo de personas, abrirse a ejercicios con resultados indeterminados e indefinidos.

Si bien, estas interrogantes se empalman también con el enfoque participativo y dialogante que propone la corriente de la museología crítica, las búsquedas de este proyecto de investigación-acción han estado ligadas al estudio de los giros museales y enfoques de comunidad durante la larga década de los 1960 en América Latina y en particular en Chile. El Museo de la Solidaridad emergió en el seno del clima revolucionario del proyecto socialista de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende, donde la participación residió en un medio que intentó diluir las jerarquías epistémicas de las instituciones del arte, las barreras y los cánones del museo, con el propósito de integrar al pueblo. Con la convicción de revertir la cosificación del objeto artístico, la exclusividad elitista del museo y las reglas modernas de colonialismo subordinado al capitalismo corporativo, el Museo de la Solidaridad constituyó un modelo inédito al reunir donaciones de obras de artistas del mundo para el acceso del pueblo chileno. Insertado en un ambiente de arraigo local y po-

pular que brotó con fuerza en los años 1960, el museo surge en una coyuntura artística donde existió un interés por generar instancias de participación a través de exposiciones o foros entre artistas, estudiantes, intelectuales y obreros al interior o fuera del museo, en la calle[2]. Es en ese contexto de preguntas compartidas de cómo movilizar, entender y aterrizar el arte frente a los compromisos con el socialismo y ejercer una revolución social (BIANCHI, 2013, p. 112) es que un grupo de críticos de arte[3], entre ellos, Mário Pedrosa (1900-1981), encabezó la concepción de un museo plural y democrático, determinado por dos categorías: *arte moderno* y *experimental*. Con la experiencia en la dirección del Museo de Arte Moderno y en la sexta Bienal de Sao Paulo en 1961, Pedrosa delineó la función del museo de arte moderno como una "casa de experimentos" o como un "para-laboratorio" (FERREIRA; HERKENHOFF, 2015, p. 142), en el entendido de un ilimitado derecho a investigar y, por sobre todo, de experimentar e inventar. Para ejemplificar el enunciado de este fenómeno del arte contemporáneo, Pedrosa recurrió a una comparación entre el espacio y la pintura: "cuando el rectángulo de la tela pierde sus limitaciones regulares y las leyes descubiertas en el espacio del montaje son olvidadas, es claro que la consecuencia es el pintor en la transición a un sin sentido, creando cosas en el espacio real". (p. 143) Con un tono premonitorio, esta descripción aclaratoria de Pedrosa explicaba un estado de transformación de la función del arte al interior del espacio museal durante los años 1960: la disolución de la concepción tradicional del objeto artístico y sus preceptos del montaje, por la posibilidad leer, explorar, imaginar y activar otras creaciones impensadas, intuitivas, desconocidas tanto adentro como afuera del museo. Asimismo, la concepción de *para-laboratorio* de Pedrosa se podría enlazar a una reflexión sobre la naturaleza ideológica del museo y las fuerzas de hegemonía en la actualidad, mediante la propuesta de la educadora y curadora Nora Sternfeld, quien acuña la posición "para-museal"/"para-institucional" del museo como una constante interrogación y deconstrucción de sus funciones con el fin de emancipar las lógicas de dominación creando alternativas de conocimiento y experiencias. (STERNFELD, 2017, p. 180) De esta manera, posicionar el campo de investigación-acción en el MSSA significa, por un lado, reconectar con actitudes, ideas, modos y procesos colaborativos que estuvieron inmersos en su gestación a inicios de los años 1970 y que quedó truncado con el golpe de Estado de 1973 – por

ejemplo, ante la pregunta de *¿cómo conectarnos y replantear una casa de experimentos desde el arte y la comunidad barrial del museo?* –, y por otro lado ser conscientes de la realidad opuesta que socialmente circunscribe y permea al museo hoy.

En ese sentido, la construcción de un mundo común que irradió el proyecto socialista en el museo en sus inicios discrepa de la actual realidad neoliberal impuesta en el país, luego de la dictadura militar. La ruptura autoritaria con ese pasado repercute aun en las formas de habitar y convivir en la ciudad. La formación, gestión y autogestión comunitaria en el ámbito cultural fueron suprimidas y desarticuladas (DE LA MAZA, 2010, p. 82), y la segregación territorial se consolidó, debilitando también la cohesión social. (MÁRQUEZ, 2008) A contra corriente de estas condiciones, el proyecto *Mirada de barrio* optó por reconstruir las relaciones y sus intensidades que afectan a las vecinas y vecinos residentes y transeúntes que habitan diaria o semanalmente en el barrio. Simultáneamente, se buscó transformar el estado desvinculante, derribar gradualmente las barreras de separación entre el museo y las y los vecinos, y crear en conjunto otras alternativas para convivir en el barrio.

Transformaciones recientes en el barrio

El MSSA se encuentra hace trece años en una casa palaciega ubicada en la Avenida República (Fig. 1), una de las arterias principales del barrio cuya impronta arquitectónica patrimonial (modelo inglés de barrio-jardín de fines del siglo XIX) alberga hoy un dinámico clima de estudiantes universitarios, comerciantes y trabajadores de fundaciones[4]. La llegada del museo al barrio correspondió a la ubicación de fundaciones, en este caso la Fundación Arte y Solidaridad, por mejorar los estados de destrucción, desmantelamiento y abandono de las casonas en los 2000. El plan mayor de la Municipalidad de Santiago consistió en un cambio de "piel", donde las casonas fueron adquiridas y rehabilitadas por una variedad de instituciones para sustituir el pasado brutal cuando fueron ocupadas como centros de detención y tortura por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de la Junta Militar durante la dictadura (1973-1990), y arreglar el daño causado por el terremoto de 1985[5]. Recordada por los vecinos como una avenida triste y oscura, con ventanas y mu-

Fig. 1 – Fachada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Avenida República, Santiago de Chile, 2018.

ros tapiados durante los 1980, la avenida y la única área verde del barrio, la Plaza Manuel Rodriguez, comenzaron a ser remodeladas a partir de los años 1990 con un fuerte impulso de transformar su carácter trágico. Las memorias negativas y los desastres que afectaron las infraestructuras de la avenida fueron restituidas por el resguardo físico de las casonas, al ser declarada Zona Típica el año 1992, y por la nueva vitalidad estudiantil cuando se organiza el Barrio Universitario a partir de 2003. (DRACOS, 2003)

En estos últimos diez años se han gestado iniciativas barriales, como la Junta de Vecinos y los Comites de Patrimonio; las casonas han sido adquiridas por centros culturales autogestionados, como la Corporación Arteduca o el Gran Circo Teatro. Sin embargo, aun los procesos para establecer lugares de encuentro, redes de colaboración o gestar programas colectivos son incipientes[6]. Esta transformación reciente a nivel local, con corte y sutura de sus lazos sociales, va acompañada de una dinámica global y tecnológica de comunicación virtual (redes sociales) que facilita la información y las convocatorias, pero que, en su dimensión física, impide las relaciones cara a cara. Estas dificultades de vinculación – irreconocibles al iniciar el proyecto *Mirada de barrio* – generó varios desafíos en los modos de conducir las comunicaciones, las tácticas de convocatorias o invitaciones, y los procesos de mediación con los vecinos para introducir el quehacer del proyecto y del museo.

Procesos y metodologías Mirada de barrio

Uno de los objetivos que nos autoimpusimos al iniciar el proyecto fue el de realizar una curaduría participativa con una selección de la colección del MSSA. Compuesta por más de 2700 obras de arte moderno y contemporáneo procedentes de distintas donaciones de artistas en el mundo (desde 1972 a la fecha), la colección constituye el patrimonio del museo y la fuente para la cuela se ideó un puente de unión con el "pueblo". Como medio de comunicación, la curaduría participativa redefine los sentidos de una colección al romper con las jerarquías entre la alta y la baja cultura (DELISS, 2014, p. 34), integrando a personas que no necesariamente tienen un conocimiento sobre las obras y estableciendo un involucramiento en el diseño, concepción y ejecución de una exposición, posibilitando decisiones y aperturas colectivas. En esa lógica, al momento de diseñar los propósitos de

la investigación-acción y postular a fondos concursables nacionales (Fondart)[7], pensamos que un medio para acercar a las vecinas y vecinos era el conducir las conversaciones hacia las experiencias y contenidos de algunas obras de la colección y, desde esa base, crear una exposición que tuviera resonancias en la vida del barrio República. Sin embargo, y aun cuando fueron adjudicados favorablemente los fondos para iniciar la investigación, en el transcurso del proyecto fuimos conscientes que los planes y propósitos no encajaban o eran inadecuados al escuchar a las vecinas y vecinos sus impresiones sobre el museo, y sus relatos que se desprendían del habitar cotidiano en el barrio República. Existía un universo paralelo entre el interior del museo y el exterior del barrio. De esta manera, a medio camino del proyecto, decidimos descartar el uso de la colección y abocarnos a una exposición del barrio República para conocernos, compartir y coimplicarnos en la vida común de un territorio y encarnar el propósito que define al museo: la solidaridad.

Las señales de este giro temático, surgieron al momento de ejecutar el programa de *Mirada de Barrio* durante el año 2017, donde diseñamos y realizamos una encuesta barrial y seis encuentros (Fig. 2 y 3). La encuesta nos ofreció luces sobre la percepción que tenían las vecinas y vecinos del museo y nos permitió tomar varias decisiones sobre las necesidades comunicacionales y metodológicas para poder revertir sus reticencias. Con una muestra final de 318 encuestados realizadas por el equipo del proyecto, participando los profesionales de las distintas áreas del museo, además de la colaboración de estudiantes y voluntarios, los resultados arrojaron que los vecinos desconocían la misión y trabajo del MSSA y lo asociaban más a un museo histórico (70%) que a uno de arte (29%). Esto podría explicarse por el nombre del museo, su fuerte relación a la figura de Salvador Allende y la inexistencia del apelativo *arte*. Estas impresiones de los vecinos evidenciaron hacia nosotros la tarea de comunicar verbal (en la calle – puerta a puerta, esquinas, cafés, plaza – y en los encuentros al interior y exterior del museo) y gráficamente (invitaciones y pendones en el frontis y en la Avenida República) la necesidad de explicitar, gradualmente, la colección de arte internacional, y enfatizar la creación y la experimentación artística contemporánea. Además, nos hizo reconocer que la casona de inicios del siglo XX que alberga

Fig. 2 – Encuesta barrial, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2017.

Fig. 3 – Encuentro vecinal. Mapa corporal del barrio, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2017.

al museo (ex-Palacio Heiremanns) constituye una barrera simbólica y física que impide el acceso fluido e inmediato, ya sea por su protección (rejas y guardia), solemnidad arquitectónica, o por los recuerdos recientes del pasado (dictadura). Esta distancia con la infraestructura del museo y la desarticulación del barrio repercutió en el reconocimiento de que trabajar con la colección podría haber sido un brinco involuntario sin haber construido, primero, el camino y un colchón para caer y permanecer en grupo. Es decir, necesitábamos construir puentes, aligerar los accesos y facilitar el encuentro de una futura comunidad entre el museo y el barrio, antes de centrarnos, en el corazón del museo, su colección.

La tarea de dar a conocer la colección y exposiciones en el museo, fue reforzada en cada uno de los seis encuentros, no solo a través de las presentaciones que realizamos para introducir las escuchas mutuas entre el museo y las vecinas y vecinos, sino que indirectamente a través de cada una de las sesiones que prepararmos. Aplicamos estrategias pedagógicas del "aprender haciendo" (DEWEY, 1998, p. 72) y metodologías de mediación con énfasis en la creación experimental por medio de las activaciones del cuerpo (el habla, la voz, la escucha, los movimientos, la expresión corporal, la imaginería, la escritura, el dibujo). Al momento de redireccionar la exposición sobre el barrio, los encuentros basados en la conversación y la escucha, fueron modificados, por el hacer. Así, comenzamos el año 2018, realizando un encuentro para dar a conocer los talleres de co-creación en las técnicas de escritura y publicación experimental, intervención fotográfica, textil comunitario y arte postal para niñas y niños (Fig. 4). Las piezas producidas en los talleres, individuales y colectivas, fueron posteriormente exhibidas en las salas del museo, junto con el diseño de distintos mapeos colectivos realizados especialmente para el barrio por el colectivo Iconoclasistas, un documental, una sala de experiencias para ejercitar libremente distintas técnicas y una sala "archivo" con los procesos metodológicas de la investigación (Fig. 5).

La elección de los tipos de talleres se definió a partir de los oficios, practicas e intereses de los propios vecinos. Los procesos y elaboraciones colectivas de estos talleres, fueron facilitados por profesionales[8] en donde se integraron participantes de distintas generacio-

Fig. 4 – Taller de textil comunitario *Puntada a puntada: reconstruyendo mi barrio*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.

Fig. 5 – Diagrama MSSA en Transformación. Itinerario de procesos y creaciones con las vecinas y vecinos del Barrio República, Exposición *Haciendo barrio*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.

nes, profesiones, aficionados al arte y artistas, en su mayoría motivados por juntarse, comentar sus hallazgos, probar con ejercicios y encontrar un lugar de encuentro en las complicidades de un grupo. De manera singular, se relevó en cada taller el aporte – fuera del rigor, la especialización o la formación profesionalizante –, de prácticas intuitivas nutridas por las conversaciones, retroalimentaciones y ejecuciones colaborativas. Este modo permitió, por una parte, generar un flujo de relaciones entre los que poseen conocimientos y aquellos que no, y de desatar la oposición existente entre las prácticas del ocio y la producción del trabajo, para dar paso también a una labor afectiva. Por otra parte, generó discusiones entre artistas, profesionales y aficionados – expresadas tanto en el transcurso de los talleres como en el guion indeterminado de la exposición con observaciones dispares sobre las definiciones de los usos del color, la posición e inclusión de los objetos en el montaje, la revisión de los textos o la difícil tarea de definir un título para la muestra. En esa misma línea y fuera de las convenciones del MSSA, por primera vez se conformó un comité curatorial mixto integrado por el área de Programas Públicos, el área de Programación (exposiciones y museografía) y cuatro vecinos representantes o delegados de cada uno de los talleres, que tuvieron la labor de ser voceros, reunir las opiniones y los acuerdos luego de las votaciones de los distintos participantes. Con los esfuerzos de actuar horizontal y reunir los consensos de muchas personas, la exposición fue llamada *Haciendo barrio* porque tal como fue escrito colectivamente para la muestra "representa el sentir y el anhelo de toda una comunidad" (Fig. 6).

Es necesario destacar que la aparición de una autoidentificación de una comunidad barrial no fue inmediata, sino que fue incorporándose en los distintos momentos y grados de cercanía, confianza y afectos con las y los vecinos. Esto se fraguó, no solo en un tiempo lento al conocernos, compartir y conversar, sino que sobre todo al debatir, contener y resolver conflictos en un acuerdo común de opiniones y votaciones – sobre todo frente a las exigencias de realizar una exposición. Es en ese proceso de disensos y discrepancias donde se percibieron los momentos de tensión y posterior, flexibilidad, comprensión y acomodo entre las distintas posturas para mantenerse en grupo. Desde esta experiencia, podríamos afirmar que sin conflicto, comunicación y constancia no existe comunidad.

Fig. 6 – Vista general exposición *Haciendo barrio*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.

Tras un mes de inaugurar la exposición en la calle, quisimos volcar la programación del proyecto en una co-planificación entre el equipo de Programas públicos y los vecinos, a partir de sus inquietudes, ideas y propuestas. Los convocamos a una asamblea extraordinaria para reunir sus motivaciones y definir las líneas de aprendizaje que pudieran expandirse en largo plazo dentro de las posibilidades del museo. Con el fin de soltar la imposición de una programación y escuchar en colectivo las opiniones, se llegó a la definición de una agenda denominada más por el oficio que por el tópico. La programación se conformó por tres grupos: *textileras*, *brigada fotográfica* y *huertoescuela*. Este último ha irradiado un campo natural de apertura hacia problemáticas de la ecología social, el cambio climático y los cuidados alimentarios, repercutiendo en una (auto)formación tanto para los vecinos (residentes e institucionales) y el equipo del museo, sobre temas que escapan del canon estético del objeto artístico y que se enlazan más bien a preocupaciones transversales y mundiales sobre destrucción del paisaje natural y la necesidad de reeducarnos desde lo cotidiano y en convivencia con la naturaleza. Huertoescuela y los distintos grupos de textil y fotografía han resignificado los vínculos del equipo del museo con la comunidad en una mutua dinámica constante de aprendizaje y desaprendizaje, de prueba y error, de iniciativas que adquieren otros rumbos que se anidan en el museo pero que adquieren visibilidad fuera de él, en marchas, conciertos, paseos, memoriales y presentaciones. La meta que nos autoimpusimos en un inicio de hacer una exposición en base a las obras de las colecciones quedó por ahora desechada. La importancia radica en la mantención de un lugar de encuentro para aprender en colectivo sobre arte, cultura y cuidados ecológicos.

Entre las fricciones que interrumpen estos procesos, se encuentran varias interrogantes que apelan por una parte a una dimensión temporal: ¿cómo los tiempos de las estructuras y funcionamiento de una institución museal difiere de los tiempos y complicidades de una comunidad? ¿cómo los tiempos y la formación del sistema artístico contrasta y se involucra con la producción ajena al conocimiento concreto, abstracto o la precisión técnica de un oficio? ¿cómo una comunidad vecinal – en donde se incluye el museo como miembro y lugar de encuentro – puede sostenerse en el tiempo? ¿ cómo el museo logra transformar o compatibilizar su función de custodio de una colección junto a las exigencias de

una comunidad barrial cada vez más activa? Con un cuestionamiento permanente sobre las profundizaciones de la participación colectiva, las expansiones del campo curatorial y pedagógico, estas interrogantes y sus complejidades envuelven hoy los desafíos y transformaciones del MSSA: una infraestructura que logró pasar de ser un mero espacio a una casa-museo, un lugar estimado, cercano y partícipe de una comunidad que se involucra, en su conjunto, en el barrio. Un lugar que incuba y busca ampliarse a una *casa de experimentos*.

Notas

[1] *Declaración Necesaria*. Redactado por el Comité Internacional de Solidaridad Artística por Chile, Santiago, noviembre, 1971 en *Museo de la Solidaridad Chile 1971-1973. Donación de los artistas al gobierno popular*, Santiago, 2013.

[2] Ejemplo de ello, son los foros realizados en el Instituto de Arte Latinoamericano a partir de 1971 y la exposición *Las cuarenta medidas* de la Unidad Popular en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta normal, 1971.

[3] La concepción y gestión de obras donadas al Museo de la Solidaridad fue realizado bajo el alero del Instituto de Arte Latinoamérica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, cuyo director fue Miguel Rojas Mix (1934) y quien invita a Mário Pedrosa, forzado al exilio en Chile por las censuras sistemáticas del gobierno brasileño, y a Aldo Pellegrini (1901 – 1973) a participar de cursos, foros y proyectos editoriales de alcance latinoamericano en la Facultad. Los críticos e intelectuales internacionales que integraron el Comité de Solidaridad por Chile (CISAC) tuvieron la tarea de integrar vía donación obras de artistas al museo. Ver: Macchiavello, *Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, 2016.

[4] Actualmente solo en la Avenida República se encuentran más de 10 universidades e institutos técnicos públicos y privados (UCH, UDP, UAB, UDLA, UDL, ILL, IA, IPP, IPCHILE, CIISA, CFT, Instituto de Cultura Helénica, y fundaciones (Educación 2020, Superación de la Pobreza, Corporación Gran Circo Teatro y Boyscouts).

[5] El terremoto de 2010 terminó por destruir algunas de las casonas antiguas teniendo que ser en el peor de los casos, demolidas o en el mejor de los casos, pasar por un lento proceso de reparación (Corporación Arteduca).

[6] Una de las iniciativas forjadas por la Municipalidad de Santiago en el 2016 fue la Mesa de cultura barrio República. Con el cambio de la administración del Municipio, la mesa se disolvió. Sin embargo, a partir de octubre de 2017 se retomó el trabajo desde las mismas organizaciones para poder iniciar acciones en conjunto con la Junta de vecinos, Arteduca, la Fundación Superación de la Pobreza, el Comité del Patrimonio del Barrio República y el MSSA. En el 2018, se sumó la Universidad de Los Lagos y la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad de los Lagos.

[7] El equipo interdisciplinario de investigación-acción estuvo compuesto por los sociólogos Luis Campos y Tomás Peters, los artistas Rafael Guendelman y Andrés Lima a cargo del documental Mirada de Barrio, el diseñador Rodrigo Dueñas y el área de Programas públicos, conformado por Soledad García (coordinadora), Scarlette Sánchez (productora), Ignacia Biskupovic y Jessica Figueroa (mediadoras).

[8] Ignacia Biskupovic (intervención fotográfica), Jessica Figueroa (arte postal), Gabriel Larenas (escritura creativa), María Paz Morales (publicaciones experimentales) y Daniela Pizarro (-textil comunitario).

Referencias

ANDONIE, Carolina. Nace un Barrio Universitario. *El Mercurio*, viernes 6 de junio, 2003.

BIANCHI, Soledad. Los que tuvimos un día la capacidad de asombrarse. Poesía de los años 60... y algo más. In *Libro de Lectura(s). Poesías, poetas y poéticas.* Santiago do Chile: Editoral USACH, 2013.

DE LA MAZA, Gonzalo. *Construcción democrática, participación ciudadana y políticas públicas en Chile*, Tesis doctoral, 2010.

DELISS, Clementine. Curating Neighborhoods: Manifesto for the Post-Ethnographic Museum. *Modern Painters*, v. 26, i. 8, p. 34-35, 2014.

DEWEY, John. *Democracia y Educación.* Madri: Ediciones Morata, 1998.

FERREIRA, Gloria, HERKENHOFF, Paulo. *Mário Pedrosa Primary Documents.* Nova York: The Museum of Modern Art, 2015.

GARCÉS, Marina. *Un mundo común.* Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.

MACHIAVELLO, Carla. Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. In *A los artistas del Mundo*. Cidade do México: Museo Universitario de Arte contemporáneo, 2016.

MÁRQUEZ, Francisca. *Historias e identidades barriales del Gran Santiago: 1950-2000.* IX Congreso Argentino de Antropología Social Misiones, agosto de 2008. [Esta ponencia reflexiona sobre resultados del Proyecto Fondecyt Nº 1050031, dirigido por la autora entre los años 2005-2008].

MÖRSCH, C.; SACHS, A.; SIEBER, T. (Ed.). *Contemporary Curating and Museum Education*. Blielefeld: Verlag, 2017.

PEDROSA, Mário. El modelo del socialismo chileno y el Frente del Arte. In PEDROSA, Mário. *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

ZALDÍVAR, Claudia (Ed.)*, Museo de la Solidaridad Chile 1971-1973. Donación de los artistas al gobierno popular*. Santiago do Chile: MSSA, 2013.

Intuição, comunhão e dádiva

Intuition, Communion and Gift

Intuición, Comunión y Regalo
(conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara)

Guilherme Vaz *, *Luiz Guilherme Vergara* **

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.277-292

RESUMO: Entrevista realizada com Guilherme Vaz retomando dois tópicos que alimentaram vários encontros com o artista – infinito e dádiva. Esta gravação foi feita dentro da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ, 2016) – *Uma Fração do Infinito*, com curadoria de Franz Manata. No ambiente expositivo ressoava a repetição em forma de mantra de uma obra sonora que se reduz a uma frase: "ande por qualquer lugar, por qualquer distância, de qualquer maneira". Assim, também essa frase inspirou o roteiro desta conversa que também é uma fração do infinito... começando em qualquer lugar, deixando o pensamento livre para seguir em qualquer direção e de qualquer maneira. Assim, registramos aqui a última entrevista e o registro de pensador – coiote, rompendo com o antropocentrismo e até mesmo com o articentrismo, da savana às transbordas onde emerge uma filosofia do pensar floresta entre artes visuais, conceituais e sonoras.

PALAVRAS-CHAVE: infinito; dádiva; silêncio; conexão improvável; comunhão

* Guilherme Vaz foi um dos pioneiros da arte conceitual no Brasil e um dos criadores da Unidade Experimental do MAM-RJ. Como artista, atuou em diferentes cenários que incluíam a música, as artes visuais e a arte sonora. Guilherme Vaz faleceu no Rio de Janeiro em 2018.

** Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com

ABSTRACT: Interview with Guilherme Vaz resuming two topics that fueled several encounters with the artist – infinity and gift. This recording was made inside the exhibition at the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB RJ, 2016) – *A Fraction of Infinity*, curated by Franz Manata. In the expository environment echoed the mantra-like repetition of a sound work that is reduced to one sentence: "walk anywhere, from any distance, and anyway". So also this phrase inspired the script of this conversation which is also a fraction of the infinite ... starting anywhere, leaving the free thought to follow in any direction and anyway. Thus we record here a last interview and recording of the thinker – coyote, breaking the anthropocentrism and even the art-centrism, from the savannah to the blurred boundaries where is emerging a philosophy of forest thinking between and beyond visual, conceptual and sound art.

KEYWORDS: infinite; gift; silence; unlikely connection; communion

RESUMEN: Entrevista con Guilherme Vaz resumiendo dos temas que alimentaron varios encuentros con el artista: el infinito y el regalo. Esta grabación se realizó dentro de la exposición en el Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ, 2016) – *A fracción de infinito*, curada por Franz Manata. En el entorno expositivo se hizo eco de la repetición similar a un mantra de una obra de sonido que se reduce a una sola frase: "camina en cualquier lugar, desde cualquier distancia, y de todos modos". Así que también esta frase inspiró el guión de esta conversación que también es una fracción del infinito... comenzando en cualquier lugar, dejando el pensamiento libre para seguir en cualquier dirección y de todos modos. Así, grabamos aquí una última entrevista y registro del pensador - coyote, rompiendo con el antropocentrismo e incluso con el articentrismo, desde la sabana hasta los desbordes donde surge una filosofía del pensamiento forestal entre las artes visuales, conceptuales y sonoras.

PALABRAS CLAVE: infinito; regalo; el silencio; conexión improbable; comunion

Como citar: VAZ, Guilherme; VERGARA, Luiz Guilherme. Intuição, comunhão e dádiva. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 277-292, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.277-292

Intuição, comunhão e dádiva
(conversa entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara)

Introdução

Para Guilherme Vaz, "o mundo separa e a arte une". Assim, Vaz inventou seu caminho antropofágico entre a mais sofisticada expressão experimental da arte e sua metamorfose como pensar-intuir floresta. Daí ele também desenvolveu suas especulações filosóficas com o compromisso de gerar conexões improváveis.

Este dossiê foi, em princípio, instigado por uma indagação sobre o sentido e as reconfigurações éticas, estéticas e políticas para as escolas de arte pública e para as escolas públicas de arte diante do cenário crítico em que se encontram as universidades públicas, mas também a saúde e educação no Brasil. Daí Floresta-Escola, que remete originalmente ao *Manifesto Antropofágico* e ao poema *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Mas, ao reunir as diversas vozes e experiências que compõem este dossiê, percebe-se um devir floresta de ações coletivas, multissensoriais, de convergência entre arte experimental e educação radical.

Fig. 1 – Guilherme Vaz, *A curva é social (micro-utopias sem clímax)*

Com estas polifonias abrimos a oportunidade de se ter esta pauta editorial para uma merecida homenagem a Guilherme Vaz, lembrando ainda que o MAC-Niterói foi um grande abrigo poético para o Vaz, que sempre cultivou um afeto especial em relação ao museu, como também em relação a Oscar Niemeyer, que teve sua juventude em Brasília. É também a partir do MAC-Niterói que pude conviver, compartilhar de seu estado de invenção e criação permanente.

Guilherme Vaz fez parte de vários eventos e intervenções nesse museu que também alimentava sua visão e sua atração pela condição de margem, de fora da cidade do Rio de Janeiro e de, uma certa forma, "*outsider*" para um artista "*outsider*", com suas florestas, culturas indígenas e outras quebras antropocentristas. Pode-se chamar de espírito livre, do pensar floresta e nômade que conduziu o experimentalismo geopoético das mais diversas concepções e conexões artísticas improváveis (usando um termo seu). A conectividade improvável, experimental, amparou as formas como Vaz rompeu diferentes categorias divisórias entre as linguagens artísticas, mas também com o próprio circuito oficial das artes, inclusive sua imersão tanto com a cultura popular – "samba do Noel Rosa é mantra" – quanto com a cultura indígena. Além disso, Vaz foi conviver com diferentes tribos e viver a vida na floresta, fazendo escavações arqueológicas do universal particular em "qualquer lugar, em qualquer direção, de qualquer maneira" – mas sempre centrado no corpo como um templo acústico do silêncio de potência infinita.

Destas conversas inacabadas, foi também a partir do MAC-Niterói que Vaz lançou horizontes para uma amplitude da Arte Ação Ambiental como um programa fundamental para a geopoética e geometria intuitiva desse museu que envolvesse a transtemporalidade da Trilha de Darwin para a arte contemporânea em seu devir, outramento, floresta. A proposta de uma intervenção direta dentro da floresta pela qual Charles Darwin passou no século XIX foi realizada como uma partitura escrita e encarnada em intuições e escutas pedestres, apresentada por Vaz como um "teatro antropológico". Nesta experiência inesquecível, tínhamos a floresta em torno como plateia e coro, vozes sutis que compunham um território multissensorial de vibrações infinitas do silêncio. Guilherme Vaz propôs então

três personagens simbólicos: O Mundo Indígena Filosófico e A Natureza, A Sociedade e O Educador.

> *Uma Fração do Infinito* é uma obra de arte sonora empírica. É também uma homenagem a Charles Darwin na sua passagem pelo Brasil, atravessando a mesma trilha que ele atravessou. É um pequeno trabalho sobre um grande tema. E também um teatro antropológico imaginário e cinematográfico sonoro, que pretendo desenvolver. Passagens noturnas sobre o mundo dos símbolos. Suas referências estão no Mundo Indígena do Brasil, na floresta, nas formas universais da geometria a mão livre, nas pessoas mais que nos objetos. São sete pontos no infinito com uma poesia simples, mas densa como o Silêncio, e livre como o Vento. Por isso, ele é essencialmente arte contemporânea – não possui clímax, todos os seus pontos são iguais em significado. Estes são os primeiros filmados de uma série que pode ir ao infinito, como um cordão de significados livres. (VAZ, 2015)

Em especial nesta proposição foi a "filosofia e o conhecimento indígena, a condição de viver na América, com as suas qualidades de não acumular bens, respeito à natureza, despojamento, vida social harmônica, representados pelo Maracá #1 e o ator Guilherme Vaz".

Como artista pensador, pesquisador e principalmente músico experimental, Vaz foi um agente de transformações multissensoriais no campo artístico, desde a música em sua desconstrução atonal à compreensão do silêncio – sem a qual o som não vira arte! Assim, com especulações estéticas livres seu ponto de entrada na arte contemporânea foi sempre o da ruptura para uma audição intuitiva de conectividades improváveis de quem é movido pela "savana", como "coiote" atento para experiências de ressonâncias ambientais. A arte conceitual foi apropriada como instrumento de confluências para suas arqueologias da criação em exercícios de pré-linguagens, pré-coisas, conceitos e palavras. Escavações pré-modernas em museus e arquiteturas modernas, como fricções e intervenções sonoras em estruturas concretas do espaço. Assim, sua participação no grupo Unidade Experimental no MAM, com Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Frederico Morais, antecipou pistas e enigmas anacrônicos e polifônicos da virada experimental do contemporâneo ser também social.

Esta errância é já uma homenagem a Guilherme Vaz que não prescinde da busca de uma intuição rigorosa dentro do ato de criação. O desvio – espiral que invade a escrita sobre a folha branca – é o mesmo de uma escola de arte que se projeta para fora dos muros ou dos cubos brancos e quadros-negros dos ateliês para o silêncio, a desforma, deixando acontecer as intuições do contexto. Esta escola antropofágica da incivilização na história do Brasil esteve sempre em processo de fricção desde o barroco à missão francesa. Da enunciação na poesia pau-brasil floresta-escola ao "anacronismo de uma utopia" de Mario Pedrosa (1957, in AMARAL, 1981). Esta geometria de giros, de elipses e de retornos tem a floresta presente e ressurge constantemente como se deixar ou-vir, deixar falar (conclamação da primeira escola de samba, aqui registrado em entrevista com Daniela Name e Felipe Ferreira, e mediação da Jessica Gogan) fosse um devir intuição, comunhão e dádiva, conforme concluímos em uma última entrevista com Guilherme Vaz.

O que faz lembrar também Hélio Oiticica quando poucos meses antes de sua morte, curiosamente, junto ao cemitério do Caju, propôs o contra-bólide "*Devolver a terra a terra*" (Caju, 1979, citado em OITICICA, 1996), uma "contra-operação poética" como um programa-obra *in progress*", cuja repetição revelaria o caráter e "concreção de obra-gênese", a "invenção-descoberta" do *Bólide* (1963). Essa geometria do quadrado-escola se faz como moldura provisória do que se realiza como um ritual cuja culminância é a entropia, a desforma, a celebração da impermanência de todo projeto construtivista europeu nos trópicos. A floresta aqui é "invenção-descoberta" da gênese de nós-outros em completa ressonância com a Fração do Infinito de Guilherme Vaz . Mais uma vez, infinito e dádiva conjugam este programa-obra-gênese para deixar "terra sobre terra", sugerindo também várias camadas de fricção e de anacronismo de retornos à terra, ao chão e à floresta.

Como declara Guilherme Vaz, "os grandes pensamentos têm comunhão com o mundo inteiro." Sem dúvida, "devolver terra a terra" é um devir floresta ou uma luta planetária de total entrega de formas instituídas rígidas para a sua desforma e retorno aos ciclos de comunhão e entropia. Justamente o que se resgata pela entrevista com Guilherme Vaz como princípios de importância capitais para a arte é a "intuição que precede a comunhão e dádiva."

Antes de entrar nesta última entrevista com Guilherme Vaz, vale relembrar uma visita ao hospital onde ele já estava em estado de extrema fragilidade e "desfazimento" ou "ocaso" (termo que Friedrich Nietzsche gostava de repetir em Zaratustra) de sua capacidade de expressão. Me chamou a atenção o livro *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, em sua cabeceira. Ao reconhecer sua dificuldade de articular o pensamento, propus que lêssemos um trecho do livro juntos. Pedi que ele abrisse em uma página qualquer. E assim lemos alguns trechos desse impactante livro – não à toa que esse livro era também para Nietzsche uma obra de alto grau de edificação e encorajamento. E fui tocado pelas lágrimas de reconhecimento de quem está passando por sua dobradura da existência.

Muitas vezes conversamos sobre "dádiva", não apenas a partir de Marcel Mauss, mas também de Nietzsche em Zaratustra. A dimensão da maior dádiva em Zaratustra é abordada como o dom de doar virtudes. Dessa forma fiquei extremamente impressionado por encontrar esse livro em sua cabeceira. Assim como ao rever esta entrevista, na qual começamos pelas conversas inacabadas sobre o infinito e dádiva e concluímos com a filosofia da arte a partir da intuição, comunhão e dádiva.

> "Amo aquele que prodigaliza a sua alma, não quer que lhe agradeçam e nada devolve: pois é sempre dadivoso e não quer conservar-se."
> (NIETZSCHE, 2005, p. 39)

Fig. 2 – Guilherme Vaz no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2016.
(Imagem: Daniel Leão)

Ao fundo, enquanto passavam as imagens da instalação com vídeos de Sergio Bernardes e a repetição como mantra de uma voz feminina "ande por qualquer lugar, por qualquer distância, de qualquer maneira", começamos a entrevista com Guilherme Vaz imprimindo um tom cerimonial – com um olhar de profunda concentração e foco.

Guilherme Vaz: Gravando aqui com Vergara. Primeiro encontro no prédio antigo do CCBB no dia de tempestade, no dia de chuva no Rio. No prédio dos mais antigos do tempo do império... a minha exposição *Fração do Infinito.* Estamos falando de dois temas: o infinito e a dádiva.

[...] Os grandes pensamentos, eles têm comunhão com o mundo inteiro. Você vê no budismo, você vê no zen budismo, no Japão, na Índia, no Brasil e no Paraguai, em qualquer lugar você vê grandes pensamentos... daí vem o inconsciente coletivo do Jung, quando ele fala que o inconsciente coletivo é o que comanda o ser humano. Então quando eu falo "ande por qualquer lugar, por qualquer distância, de qualquer maneira", parece uma coisa indiana, mas é uma coisa brasileira.

[...] Faço questão de dizer que é uma coisa brasileira, feita no Brasil, imaginada no Brasil e realizada no Brasil, com porção brasileira. É uma condição de liberdade extrema... de conhecimento táctil, de conhecimento de pele a pele do mundo... andar em qualquer lugar, de qualquer maneira – pode andar deitado, pode andar rolando no chão, pode andar se arrastando no chão. Por qualquer lugar que invista no território onde você mora.

[...] Como se fosse um mantra. Um mantra pode haver no Brasil. O samba é um mantra. O samba do Noel Rosa é um mantra. O inconsciente coletivo. Cultura não pertence a Índia, ao Japão. Ela pertence a todos os povos... em qualquer lugar do mundo ela é uma fração do infinito. Ela pode ser feita em qualquer lugar do mundo. Ela é uma obra univer-

sal feita no Brasil. Ela é uma obra universal feita no Brasil. Posso repetir. Ela pode ser feita nas falésias das rochas japonesas. Ela pode ser feita na Sibéria. Ela pode ser feita na Bielorússia, pode ser feita na Hungria, pode ser feita no Mediterrâneo. Ela pode ser feita no deserto do México, de Atacama, e no Brasil.

[...] Consegui conceber esta obra no contexto de criação, estava em pleno momento de criação. Eu estava em um momento de criação em Brasília. Eu estava no momento de criação em que eu estava pensando como é que uma pessoa vai se relacionar com o meio ambiente onde ela está? A partir de que? A partir de andar. Não tem um sistema... andar... aí eu fiz uma obra que se reduz a uma frase só. "Ande para qualquer lugar, por qualquer distância, por qualquer maneira".

[...] A obra se reduz a uma única frase... essa frase é a obra inteira... agora você pode realizá-la. Realizar é mais interessante... Os pontos de referências são intuições. As intuições em leituras. Eu percebi que experiências repetidas no mundo inteiro eram iguais. Eram completamente iguais e levavam a um mesmo resultado. O resultado de um conhecimento estético, conhecimento artístico, conhecimento também animal de um lugar, extremamente importante. Essas leituras foram muito importantes também.

[...] O meu pensamento sempre foi um pensamento livre. Nunca se bloqueou dentro da música ou dentro das artes visuais. Ele sempre foi livre. Nunca se bloqueou dentro de um parâmetro qualquer. Isso influenciou também muito nesta obra. Isso quero dizer claramente. Porque o silêncio, ele faz com que os elementos que estão no lugar ali perto de você se mostrem. Quando você fala, você chama a atenção para você. Você chama a atenção para o seu pensamento. Você não deixa que o que está em volta de você se mostre. Então é importante você ver o contexto. A arte evoluiu para o contexto.

[...] John Cage e Duchamp, tudo isso é contexto. [...] não é mais texto. É contexto. É contexto. Então o mundo em redor é tão importante ou mais do que o mundo vivo ou rigor [...] O silêncio é ausência do eu, ausência do artista, é o artista saindo para deixar o contexto aparecer, deixando o contexto falar, o contexto em volta dele falar. O artista falando – não vou falar mais nada. Quem vai falar é o contexto. O que está em volta dele. É

o silêncio... esse desligamento do juízo de fora é muito importante. É muito importante e causa medo naquelas pessoas que estão acostumadas a ouvir somente o juízo de fora – a música de fora e a arte de fora. A arte de fora é a arte que mais existe até hoje. Não é a arte de dentro. Eu profundo – a arte de dentro, não a arte de fora. O círculo com um ponto no centro é a arte de dentro. É o contexto de dentro para fora. Eu acho que esse é o caminho mais original e mais interessante que podemos tomar.

Luiz Guilherme Vergara: O que envolve aí – é uma intuição que permite alguém chegar aos contextos e ativar ressonâncias do contexto – então esse é quase um ouvido da intuição que vai provocar esse esvaziamento para estar pleno com aquilo que os contextos estão em ressonância. Este é um exercício que você desenvolve muito.

Guilherme Vaz: É um exercício que eu desenvolvo muito. De esvaziar para encher o vazio.

Luiz Guilherme Vergara: E transformar em som.

Guilherme Vaz: E transformar em som. O dia de liberdade poderia ser o nome de Brasília.

Luiz Guilherme Vergara: Isso poderia ser uma filosofia da música.

Guilherme Vaz: É uma filosofia da arte...

Guilherme Vaz: Então, como melhor dizer que uma filosofia da arte passa essencialmente e fundamentalmente por esse conceito de intuição. Uma intuição que implica em estar encarnado em um contexto, se esvaziar egoicamente de fórmulas, você se despe de formas. Para você poder ser um instrumento para captar as ondas sonoras, e as ondas imagéticas, as ondas que estão como se fossem intuições palpáveis de um lugar para você.

[...] Você tem toda razão. Agora você deu uma definição brilhante do artista. Deu uma definição brilhante do artista.

Luiz Guilherme Vergara: É quase como se você tivesse os Jogos de intuições palpáveis como um jogo de comunhão.

Guilherme Vaz: É um jogo de comunhão. Se não for de comunhão, não dá certo. Se não for de comunhão é estéril. Se for estéril não dá certo.

[...] O estado de comunhão é um estado muito importante – é um estado essencial da arte. É um estado de junção. A comunhão é um estado essencial da arte, estado de junção. Juntar coisas é essencial da arte...juntar coisas é essencial da arte. O mundo separa e a arte junta.... o mundo separa a arte junto... e nós vivemos nesse jogo. A arte junta coisas mais impossíveis do que você pensar que poderiam estar juntas, fazer conexões improváveis, produzir paradoxos positivos, produtivos, construtivos. Juntar significa comungar. Juntar significa comungar. Juntar é a missão essencial da arte. Juntar pessoas, juntar signos e símbolos, realidades aparentemente díspares... que depois você descobre que não são tão díspares. Que a missão essencial da arte é juntar, fazer o estado de comunhão. O estado de comunhão é a missão essencial da arte. Estado de comunhão entre x e y, entre b e d, entre a e c, entre d e e...

Luiz Guilherme Vergara: Conectividade é o estado de juntar. Então o artista ele é um conector – a arte é um lugar de conexão e, ao mesmo tempo, inaugura esse lugar.

Guilherme Vaz: Você acabou de falar uma coisa brilhante: passa a ter uma existência desde que seja conectado. Passa a ter uma existência quando está conectado. Enquanto está separado, não tem existência, não tem existência mental e nem tem existência filosófica... só passa a ter existência quando está conectado. O artista retorna ao mundo uma nova humanidade, um novo mundo, retorna ao mundo do mundo, retorna ao mundo

um novo mundo.... daí é a dádiva... um artista que não tem noção de dádiva não pode ser um grande artista...

Luiz Guilherme Vergara: Comunhão e dádiva.

Guilherme Vaz: Comunhão e dádiva. Comunhão e dádiva, chegamos aos pontos capitais nesta pequena conversa... de importância capital na arte... A comunhão e dádiva são pontos de importância capitais na arte: a dádiva porque ela retorna ao mundo, um outro mundo diferente que ele recebeu. A comunhão porque ela precede a dádiva. A intuição precede a comunhão e a dádiva... podemos criar o seguinte sistema – a intuição, a comunhão e a dádiva. Sistema metafísico da arte...

Luiz Guilherme Vergara: Você propôs metafísica, eu proporia ética.

Guilherme Vaz: A ética é limitante. A arte está carregada de ressentimento – o homem saiu tanto do trilho que a arte está carregada de ressentimento. A arte pertence ao plano da vida... a gratidão é a troca de desejos entre si... ela não bloqueia desejos de ninguém... Você vira eterno... a arte pertence ao plano da vida.... assim encerramos essa entrevista.

Entrevista gravada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, por ocasião da exposição *Guilherme Vaz - uma fração do infinito*, realizada no período de 13 de janeiro a 4 de abril de 2016 com curadoria de Franz Manata.
Vídeo (documentação e edição): Daniel Leão

Fig. 3 – Guilherme Vaz, *Uma fração do infinito*
(imagem usada no cartaz da exposição do artista no CCBB-RJ no primeiro trimestre de 2016)

Referências

VAZ, Guilherme. *Uma Fração do Infinito*. 2015. Disponível em http://institutomesa.org /RevistaMesa_2/uma-fracao-do-infinito/

PEDROSA, Mario. Anacronismo de uma utopia: reflexões em torno da Nova Capital. In AMARAL, Aracy (Org.). *Mario Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

OITICICA, Hélio. *Catálogo Exposição Centro de Arte Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Pós-fácil - Filosofia Floresta para uma Escola de Arte

Post-Easy - Forest Philosophy for an Art School

Post-fácil - Filosofía Floresta para una escuela de arte

Luiz Guilherme Vergara *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.293-320

RESUMO: Este ensaio de uma filosofia floresta propõe como prospecção a reconfiguração de valores que realimentam o fenômeno humano tão ameaçado pela globalização capitalista em jogo. O que se percebe, na mesma medida deste desmonte do bem comum da esfera pública, é a emergência de linhas de forças intuitivas agindo como resistências pragmáticas e ressonâncias ancestrais que compõem uma rede de práticas coletivas decoloniais de desobediências e estados de "descoberta-invenção", constituindo uma gênese de processos de afetividades e conectividades experimentais. Desde "Devolver a Terra a Terra" de Hélio Oiticica à "alegria" em Graça Aranha e Oswald de Andrade, tem-se a floresta como horizonte de "conexões improváveis" livres. A partir de Guilherme Vaz, a intuição, comunhão, alegria e dádiva são tomadas como ecos da antropofagia do lugar escola-devir floresta da arte como "acontecimento da conectividade que dá sentido à e-xistência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado."

PALAVRAS-CHAVE: escola de arte; antropofagia; conexões improváveis; floresta

* Luiz Guilherme Vergara é professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. É cofundador do Instituto MESA e coeditor da Revista MESA. E-mail: luizguivergara@gmail.com

ABSTRACT: This essay proposes and explores what can be called a forest philosophy - a prospective reconfiguration of values that nurture the human experience so threatened by capitalist globalization. At the same time, amidst the dismantling of the common good of the public sphere, we can perceive the emergence of lines of flight and intuitive forces acting as pragmatic resistances and ancestral resonances that, in turn, compose a network of decolonial collective practices of disobedience and states of "invention-invention," constituting a genesis of affective processes and experimental connectivity. In works such as the artist Hélio Oiticica's "Returning the Earth to Earth" or the "joy" as noted in the writers Graça Aranha and Oswald de Andrade, the forest can be seen as a horizon of free "unlikely connections." Drawing on these references and especially on the inspirational work of musician and artist Guilherme Vaz, the article explores intuition, communion, joy, and gift as key concepts embracing anthropophagic echoes of a school as a place of forest-becoming where the forest of art emerges as "an event of connectivity that gives meaning to existence, returning to the world a new world when connected."

KEYWORDS: art school; anthropophagy; unlikely connections; forest

RESUMEN: Este ensayo de una filosofía "floresta" propone como prospección de la reconfiguración de valores que alimentan el fenómeno humano tan amenazado por la globalización capitalista en juego. Lo que se percibe, en la misma medida de este desmantelamiento del bien común de la esfera pública, es el surgimiento de líneas de fuerzas intuitivas que actúan como resistencias pragmáticas y resonancias ancestrales que componen una red de prácticas colectivas decoloniales de desobediencia y estados de "descubrimiento-invención", constituyendo una génesis de procesos de afectividad y conectividades experimentales. Desde "Devolviendo la Tierra a la Tierra" de Helio Oiticica a la "alegría" en Graça Aranha y Oswald de Andrade, uno tiene al bosque como un horizonte de "conexiones poco probables" libres. Desde Guilherme Vaz, la intuición, la comunión, la alegría y el don se toman como ecos de la antropofagia de la escuela, lugar del bosque del arte, como "un evento de conectividad que da sentido a la existencia, devolviendo al mundo un mundo nuevo cuando está conectado".

PALABRAS CLAVE: infinito; regalo; el silencio; conexión improbable; comunion

Como citar: VERGARA, Luiz Guilherme. Pós-fácil - Filosofia Floresta para uma Escola de Arte. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 293-320, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.293-320

Pós-fácil -
Filosofia Floresta para uma Escola de Arte

> Não existe arte sem ressonância. A intuição é parte de um estado paradoxal de comunhão com um contexto que junta coisas aparentemente improváveis de se conectarem.
> ...
> O estado de comunhão é uma dádiva ou dom de uma metafísica da arte. Unir signos díspares.
> ...
> A experiência do estado de comunhão paradoxalmente dá sentido à existência, ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo.
> ...
> O lugar da arte é o do acontecimento da conectividade que dá sentido à existência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado.
> -- Guilherme Vaz [1]

As especulações filosóficas de Guilherme Vaz formam vários entrecruzamentos conceituais para essa abordagem entre escola de arte e devir floresta, como parte de uma escuta centrada em sua experiência de escuta e de fala de múltiplas vozes atravessando várias fronteiras do Brasil profundo. Como uma concha acústica de ressonâncias e ecos,

emergem afirmações da mais pura intuição sobre o "lugar da arte é o do acontecimento da conectividade que dá sentido à existência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado." Para tanto, Vaz traz o pensamento e a sensibilidade floresta para uma percepção fenomenológica da "experiência do estado de comunhão e, paradoxalmente, dá sentido à existência ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo." Esse "estado de comunhão é uma dádiva ou dom de uma metafísica da arte. Unir signos díspares." Nesta longa conversa com Vaz (que aqui publicamos), ele prefere chamar de Filosofia da Arte onde realmente pode lembrar de várias conexões improváveis que marcaram sua vida da música à experiência atonal, daí para a arte conceitual, vídeo performance e, ao final, o próprio convívio na floresta com os índios. Como introdução ou inspiração para esta escola de arte, tomam-se as enunciações intuitivas livres de Guilherme Vaz como ponto de partida para uma filosofia floresta entre emaranhamentos e outramentos do pensamento livre – "sobreviver ensinando as conquistas de minha consciência das áreas do inconsciente." O que leva o artista a uma prática e processos do fazer e saber, ensinar e aprender como conquistas da consciência em áreas não ainda consciente. A floresta estaria então para o consciente como fronteiras do que somente pela intuição palpável da experiência é conquistado – o espírito livre; o pensar, sentir e agir livre.

A escola floresta é então da conquista da consciência do pensamento livre que se faz pela conectividade, a interpenetrabilidade multissensorial com o mundo ao redor. É desta escola que Guilherme Vaz provoca conexões improváveis, tais como o radicalismo de poder cruzar o samba do Noel Rosa com uma obra que se reduz a uma frase – mantra de experiência multidirecional – "ande para qualquer lugar", qualquer direção. Mas também é tão contemporânea como uma proposta Fluxus ou mesmo um exercício de meditação Zen. Nela também se dá um total "des-criar", des-forma estética onde o completo esvaziamento se torna linha de força e campo de potencialidades de experiências do que Mario Pedrosa abordava no "lance final" das especulações estéticas como "espessura do presente". É nesse andar para qualquer lugar, onde o lugar qualquer se torna potência.

> Todos os campos sensoriais vão passando a ser, desde já, objetos também da pesquisa estética, para além do visual, do auditivo, to tátil, e, digamos, do olfativo. Pesquisa que não se proponha a desbravamentos dessa ordem, a quebrar os limites das "espessuras do presente, em qualquer campo, não terá caráter ou categoria de inovadora.[2]

Várias camadas de sentidos hermenêuticos não ainda suficientemente estudados aproximam a escola de samba com a floresta da alegria cósmica enunciada como princípio para uma "Esthetica da Vida" por Graça Aranha (1921). Ou a história do Brasil refletida por enunciações anacrônicas expressas no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, assim como as ressonâncias mútuas entre arte, alegria e estratégias de resistência afro-brasileira são fundadoras da "escola de samba", aqui revisitadas a partir de um olhar estrangeiro de Jessica Gogan na conversa com Daniela Name e Felipe Ferreira. É destas brechas da memória porvir que várias incertezas foram sendo abertas, quem sabe como outra escola de conquistas do não ainda consciente. *Deixa Falar* inspira este diálogo entrecruzando diferentes sentidos de "escola" nas escolas de Samba. O quanto de escola se camufla nesta floresta do samba, mas também o quanto de escola de outramentos antropofágicos habitam os devires da floresta do samba? Este diálogo explora essas indagações próprias de uma estrangeira que não naturalizou a potência das florestas em escolas gaiolas. Por que "escola" de samba? Por que esta conjunção? De onde surgiu? Que fortes aproximações, ainda-não devidamente abordadas, aproximam o jogo poético de Oswald de Andrade no *Manifesto Pau Brasil* (1924), seu *Manifesto Antropofágico* de 1928 provocando o anacronismo critico entre "floresta" e "escola" e a inauguração da primeira Escola de Samba – *Deixa Falar* apenas três meses depois? De um desejo de subversão ou aceitação?

No entanto, em 2019, apesar de todo colapso democrático brasileiro, essa utopia antropofágica da floresta camuflada de escola de samba da Mangueira trouxe para a voz do povo, em seu enredo, uma história de ninar e de acordar gente grande. Daniela Name abre seu coração e encerra a questão: "Brasil, teu nome é Dandara... as mulheres negras desfilando e batendo no peito... O meu nome é Dandara!! Erraram na letra para tomar posse do país! Isso aqui sou eu!"

Missão essencial da arte: inaugurar conexões improváveis
- O mundo separa a arte junta (Vaz)

[...] me fala das luzes
da mudança de textura
que só podemos perceber
depois
na duração não

a indústria da vaidade
construída sobre o que deveria
proteger o seu ori, seu chakra
debaixo do sol

-- Stephanie Borges (2019)[3]

Justaponho esta citação da Daniela Name – "o meu nome é Dandara!" – ao poema da Stephanie Borges, cabe ressaltar, que me foi oferecido por um companheiro desconhecido casual de uma viagem de barca entre Rio e Niterói. Em pleno horário de *rush*, me chama a atenção um jovem que se senta ao meu lado e abre um livro de poesia, enquanto já estava trabalhando no *laptop* na revisão deste texto. Porque é tão raro encontrar alguém com livro de poesia em horário onde todos estão correndo para os seus escritórios, mergulhados em celulares – *black mirrors* –, rotinas apressadas da vida? Mais ainda porque era um jovem que, com uma simpatia espontânea, me falou que estava indo para o lançamento deste livro da amiga dele – Stephanie Borges. Este poema foi selecionado randomicamente a partir de minha solicitação a Cleiton Santos. Assim, incluo esses versos como atravessamentos da realidade na escola onde "em qualquer lugar, em qualquer direção, de qualquer maneira" (VAZ, 2018), a intuição, a comunhão e Dandara – dádiva –, formam emaranhamentos e outramentos para uma filosofia floresta das indeterminâncias.

Da mesma forma, esta complexidade errante geopoética é também cosmopoética em seu devir de ressonâncias para uma escola de arte. Os versos de Stephanie, mesmo sem conhecê-la, ao invadiram tão bem, tão anacronicamente, quebram qualquer linearidade residual de uma filosofia que se quer pensar livre – floresta – aberto para a realidade brasileira. O que alerta Stephanie são sintomas e intuições dos dilemas da arte-escola na armadilha da "indústria da vaidade... construída sobre o que deveria... proteger o seu ori, seu chakra... debaixo do sol". As escolas-gaiolas e muitas das instituições culturais são igualmente conduzidas como "indústrias de vaidade" por uma pedagogia neoliberal que alimenta o *glamour* dos polimentos estéticos ainda muito colonizados. Ao mesmo tempo, Stephanie invade com uma conclamação acidental, um desvio que devolve a lembrança das origens da arte de talismã, proteção e encantamentos debaixo do sol.

A "indústria de vaidade" espelha também o "anacronismo de uma utopia" levantado por Mario Pedrosa (AMARAL, 1981, p. 310), como uma herança dos oportunismos políticos de mentalidades ainda presentes nos cenários dos desgovernos nacionais atuais e a nossa alarmante desigualdade social. Ainda que Pedrosa se referisse à Brasília, a arquitetura dos monumentos modernistas, a realidade brasileira, talvez ainda mais grave hoje, também tem diante de si o confronto anacrônico, talvez muito mais desmascarado, não menos assustador, entre "marchas utópicas" e os colapsos das instituições públicas da arte, da educação e da democracia no Brasil. Somente, como registram-se nos artigos aqui reunidos, por imaginários antropofágicos e pragmatismos descolonizadores unem-se escolas e devires florestas, gaiolas e asas (Rubem Alves), quando os exercícios experimentais da liberdade incorporam pragmatismos éticos, estéticos e pedagógicos de engajamentos em movimentos sociais, políticos e ambientais. A busca por uma filosofia floresta para uma escola de arte seria então de táticas, derivas, indeterminâncias que geram "conexões improváveis" de Guilherme Vaz a Nietzsche, de serpentes e águias, da atenção e escuta rastejante da ginga, capoeira geopoética ao voo cosmopoético das alegrias cósmicas de Graça Aranha.

Não se pode negar o colapso da vida e das instituições do asfalto, como expressa Suzana Queiroga. É do confronto com a crise atual que se revitaliza esta resistência antropofágica

como pragmatismo ético nas vozes coletadas pela Mônica Hoff. Uma guinada ou subversão para uma pedagogia libertadora ou "contra-pedagógica" é apresentada como escrita encarnada na intensidade do agora dando forma de manifesto radical de emancipação, autonomia e denúncia. Somente a antropofagia e a floresta podem nos unir pelo "desaprender e incendiar" velhas formas desmascaradas como micro-fascismos no domínio de pedagogias do medo, do controle, das instituições, da violência, da ordem e do progresso. Como desformar, queimar pedagogias que regem as escolas neoliberais onde ensina-se a "crueldade civilizatória" do patriarcalismo, do racismo velado pelo individualismo competitivo? Mônica imprime um ritmo poético em sua (de)marcação e repetição como mantra – "isso é contrapedagogia", aqui presente como utopia antropofágica contemporânea. Assim, o "desaprender e incendiar" incorpora um estado de consciência emergencial, como o correr para a savana para Guilherme Vaz, para deslocamentos mútuos entre política, educação e arte que invocam práticas experimentais de pedagogias, curadorias, éticas e estéticas da libertação e da esperança. São devires florestas em ação para as escolas, museus, assim como formação de estratégias e táticas de agenciamentos de transformações sociais.

O sentido de diagnóstico e síntese poética de Oswald de Andrade expressando as origens anacrônicas brasileiras em seu poema *Pau Brasil* inspira diferentes atualizações para uma cultura de outramentos, onde o binário Escola-Floresta se transforme em reversibilidades causais para o século XXI. Uma vez que este manifesto composto por imaginários poéticos, ainda assim de intelectuais urbanos, articula diferentes abordagens mito e críticas indissociáveis da condição de colonizados-colonizadores. Como avançar do mito antropofágico do poeta da *paulicéia desvairada* para um pragmatismo poético e pedagógico contemporâneo? Tal como Mônica Hoff, Rafael Zacca é parte de uma outra geração de artistas, poetas, pesquisadores acadêmicos que se debruçam em pesquisas-intervenções-invenções nas quais a atuação artística é também ativista de uma educação experimental. Reconhecem não apenas o resgate dos fios soltos da antropofagia deixados como futuros não concluídos (inacabados) das vanguardas dos anos 60, ou pela virada existencial e política de Paulo Freire, como prospecções imanentes de emaranhamentos incivilizatórios,

decoloniais, de devires floresta das linhas de fugas contra a cultura neoliberal e repressiva contemporânea. Assim apresentado por Rafael Zacca em "O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência." Zacca reconfigura o sentido de floresta para uma "comunidade transespecífica, definida mais pela categoria de convivência do que pela do comum." Ao mesmo tempo, faz uma aproximação com o pensar floresta através da filosofia de Paulo Freire – tirando da *Pedagogia do oprimido*, a categoria do inacabado, do incontornável.[4] Mundo e ser humano são definidos pelo signo de seu inacabamento.

> Não por acaso se desenhou entre nós uma pedagogia "da imanência, cujo principal impulso foi dado pela filosofia de Paulo Freire. Que a sua filosofia se funde em nossa vocação para a floresta – que a escola e a floresta de Oswald encontrem em sua filosofia a sua face mais fecunda – ainda não foi suficientemente esclarecido. Pois há, na pedagogia e na concepção da humanidade em Freire, não apenas a constatação da existência como também da necessidade da diferença no processo do vir-a-ser de qualquer ser humano.

A potência ética pedagógica se dobra em poética da convivialidade das diferenças, da "maloka", como laboratórios de micro-utopias, dos devires de uma revolução floresta onde o existir é indissociável da necessidade de acolher, diferir por conectividades em polifonias imanentes de afetos alegres – geradores de potência de agir, de multiplicar subjetividades. As ações coletivas de Zacca fazem parte das antecipações poéticas e pedagógicas das escolas de Andrade e de Freire, onde o acontecer floresta está implícito a uma ecologia do compartilhamento e a uma ética viva da interdependência dos afetos.

Deste percurso imantado de pragmatismos utópicos e antropofágicos, apresenta-se a "Escola de Floresta" de Fábio Tremonte como parte deste movimento de resistência, autonomia e libertação. Uma "escola de artista" que propõe pensar e agir com arte, incorporado a uma educação como escultura-estrutura nômade de ressonâncias anarquistas do "descobrir, conhecer, ensinar e aprender a partir de outros possíveis saberes, sejam aqueles que utilizamos em nosso cotidiano, até saberes populares e ancestrais, passando pelos saberes ditos não-oficiais e presentes nos currículos oficiais.

Coloca-se em questão não apenas a formação, mas a própria educação do artista, tal como Luiz Sérgio de Oliveira explora como parte de uma virada para a arte pública em seu sentido mais radical de escola de engajamento e posicionamento ético, estético e político. Pode-se considerar que tanto o artista está sendo também deslocado de seu lugar social como produtor de obras para apreciações e situações expositivas, como o educador já não mais pode se acomodar como transmissor de informações ou conhecimentos pré-estabelecidos por narrativas fixas. Ampliando as questões da arte pública, para ambos, em suas escolas e formação, entrelaçam-se papéis, artistas, ativistas, educadores e agentes de organização e transformação social. O que cabe também ampliar a educação do artista em "um processo de formação que o habilite a enfrentar essa nova realidade da arte". (OLIVEIRA, 2019) O que se coloca em jogo é o próprio instituir da convergência desses campos onde outras habilidades "extraordinárias" (VAZ, 2016), fazeres e saberes sejam geradores de dobras e desdobras de sentidos de existir e re-existir tanto do artista quanto do educador, tanto do museu quanto da escola.

O que se pode observar neste dossiê são linhas de fugas onde todas as escolas e universidades estão sendo deslocadas de suas zonas de conforto, pressionadas por abalos políticos e ontológicos de retrocessos sociais e ambientais ainda não avaliados. O agir por viradas e rupturas epistêmicas conduz também a uma condição experimental de desaprender, sair do centro para escutar o entorno, conforme Guilherme Vaz propõe em sua entrevista (aqui transcrita em sua íntegra). Um outro "aprender e incendiar" (Hoff) também se dá pela intuição, pelo esvaziamento do ego do artista que possa levar a escuta de outras vozes de devires floresta, a "comunhão e a dádiva", a "conexões improváveis", como convergência ecossistêmica entre criação e um novo protagonismo social da arte.

> Não existe arte sem ressonância. A intuição é parte de um estado paradoxal de comunhão com um contexto que junta coisas aparentemente improváveis de se conectarem. O estado de comunhão é uma dádiva ou dom de uma metafísica da arte. Unir signos díspares. A experiência do estado de comunhão paradoxalmente dá sentido à existência, ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo. (Vaz)

Ainda assim, observa-se o questionamento do sentido de fenômeno artístico e humano em escavações de si mesmo como necessidade e condição vital de outramentos, que vêm impulsionando a investigação d@s artistas, pesquisador@s e curador@s aqui presentes, desde Analu Cunha, Keyna Elielson, Suzana Queiroga e radicalmente, Ernesto Neto, Jorge Barco e Guilherme Vaz. O confronto com fronteiras multissensoriais em estranhamentos de si mesmos acompanhando colapsos civilizatórios; o reconhecimento do estranho e do comum, das *selvas e silvas*, ruínas urbanas traduzidas por enunciações de quebras do antropocentrismo; visões da convivialidade entre os diferentes reinos e organismos vivos (minerais, vegetais e animais). Estes movimentos definem intuições palpáveis, comunhões e dádivas (Vaz), acompanhando as ressonâncias do incendiar de Hoff com as desformas do primado do olho ("que atrapalha") ou do ego do artista (Vaz) contra o qual Guilherme Vaz, assim como Ernesto Neto e as novas gerações, estão tecendo novos fios sensoriais e éticos de mobilizações de estados ampliados de escuta e de consciência. "Isso é" devir floresta (parafraseando "isso é contrapedagogia" de Monica Hoff). O desconforto se torna potência de reconfiguração do papel e da pertinência da arte e da educação radical como agentes de novas conectividades éticas, estéticos e políticas – "isso é" devir floresta.

O devir de uma filosofia da prática do pensar-agir floresta está presente como um emaranhamento "incivilizatório" na diversidade vital de dobraduras de imaginários pragmáticos instituintes de transbordas marginais do "desaprender e incendiar" em linhas de irradiação centrífuga-centrípeta de reversibilidades dos avessos dentro-fora do corpo de múltiplos corpos, de multissensorialidades como centralidade da produção de conhecimento decolonial.

O outramento humano é também da instituição escola que se realiza como práticas experimentais colaborativas, tal como Bárbara Szaniecki, Lívia Flores, Michelle Sommer, Soledad García Saavedra e Evanthia Tselika propõem para uma ecologia da experiência do "comum". A interdependência da formação e educação do artista também se desloca tanto para as escavações de si, em produção de novas subjetividades, quanto para novas cosmogonias, tanto para a vida comum quanto para as ações coletivas-colaborativas e

movimentos sociais. Nesta cartografia encarnada em polifonias e sinergias, os posicionamentos éticos apontam para a própria quebra de uma "arrogância homogênica" (MANATA, 2016, p. 265) dos resíduos de uma ilusão ocidental de centralidade autoral da criação. Nas próprias trajetórias de Helio Oiticica e Lygia Clark já estavam sendo reconfigurados os estados de "descoberta e invenção" (referência a Oiticica) compartilhados, como "Devolver a Terra a Terra" ou a "Nostalgia do Corpo". O devir floresta acompanha a trajetória de vários grandes artistas que atingiram um grau de viradas estéticas da antiarte, cuja a culminância aponta para deslocamentos éticos, como Oiticica em propor proposições, ou Vaz em sua homenagem ao silêncio, as escutas do universo em torno incluindo os reinos animais, vegetais e minerais. "Os seres denominados árvores detêm um tipo de conhecimento desconhecido para o homem", ampliam o sentido de participação colaborativa na cocriação com a sociedade.

Tal como novas tendências ou *zeitgeist*, o impulso aos deslitígios também estão presentes nas fugas das escolas gaiolas para as asas das bordas, para as margens e mangues, onde as linhas orgânicas institucionais e instituintes retomam as marchas inacabadas das antropofagias. Assim Barbara Szaniecki aponta e relembra que "só me interessa o que não é meu"**.** Porém, assume o pragmatismo utópico como plataforma de trocas e necessidades vitais. Szaniecki, Lívia Flores, Michelle Sommer, como também Evanthia Tselika (Universidade de Nicósia), convergem esforços para um eixo comum de ações nômades, extramuros rompendo as utopias de isolamentos das ilhas, ou universidades, do Chipre ao Fundão. As práticas colaborativas distinguem uma nova virada da arte pública, por um desaprender solidário por emaranhamentos incivilizatórios das universidades, bem definido, ainda por Barbara Szaniecki como "design-devir com outros". Os delírios itinerantes da Lygia Pape e Oiticica são reconfigurados para o desaprender solidário proposto por Evanthia no encontro entre estudantes de arte com refugiados atuando em re-assentamentos habitacionais em Nicosia; ou ainda, como no projeto Desilhas, apresentado aqui por Lívia Flores e Michele Sommer, como movimento em direção à escuta do entorno e dos ruídos ao redor (UFRJ) . "A curva é social" ecoa a voz do Guilherme Vaz.

Correndo para a Savana

> O que nós queremos dizer é que uma árvore é uma civilização.
>
> -- Guilherme Vaz (2017a, p. 264)

> A origem das habilidades extraordinárias
> [...] para a construção da era não moderna.
> [...] Ao povo comum - antes das coisas virarem arte ou um cesto de palha, antes das coisas virarem coisas das quais todo mundo fala, existe o mundo do sonho que é a vontade pura. O pilão antes do pilão. A renda antes da renda. O cesto antes do cesto. A borduna antes da borduna. A mó antes da mó. Assim foi feito – antes de ser feito. [...]
> Aos artistas – antes da arte existe o mundo da paleoarte, da paleofania e da paleossonia [...] Existe tam-bém a paleosselva. Antes.
>
> -- Guilherme Vaz (2017a, p. 260)

O pensamento floresta de Dion Workman, traduzido por Jorge Menna Barreto, expressa bem esses deslocamentos do devir-floresta. O regime mono-focal estético de primado da visualidade dá lugar ao sentido ético de escuta ampliada do lugar – "O comportamento inversionista provocou ricas reflexões e foi responsável por um belo texto que discorre sobre a escuta do lugar, renúncia, novos modos de estar no mundo, anarquia, diversidade…" O interesse experimental-floresta se abre para saberes das margens ou de deslocamentos para outras múltiplas centralidades que podem também ser revistas como processos geopoéticos, de acordo com sinergias da "permacultura feral" de Workman como

> [...] um sistema para projetar "incivilização": As chamadas "estruturas invisíveis" da permacultura – as estruturas sociais, econômicas e jurídicas das sociedades humanas, as quais podem também ser chamadas de gaiolas da civilização – devem se tornar visíveis, abertas e submetidas a intenso escrutínio.[5]

Os museus e as escolas de arte igualmente vêm sendo diretamente atingidos por esse devir floresta ou deslocamentos e quebras que podem ser associados a uma reação sistêmica ou endêmica contra o capitalismo que se reflete no articentrismo (ACHA, 1979)[6] ou antropocentrismo. Juan Acha, rechaçando o eurocentrismo, ajuda a pensar sobre escolas de arte não como um sistema único de valores subalternos ao articentrismo, mono-esteticismo e *bello-manias (manias de belo).* Seu posicionamento decolonial vai contra a um único conceito de arte ou de beleza; neste sentido, é também floresta tropical, vegetação emaranhada de diversidades de fauna e flora, como negação de um princípio estético exclusivo e único – (mono-esteticismo) – com bases e raízes ocidentais.

O devir floresta também está presente nos processos de desfazimentos institucionais, quebras epistêmicas[7] ligadas à instabilidade de um sistema universal conduzido pelo primado antropocêntrico espelhado essencialmente no eurocentrismo indissociável da exploração global capitalista de povos colonizados/subalternos e, por extensão, os recursos naturais de suas terras, águas e florestas. Este ponto de inflexão para a floresta se encontra ativo em várias obras e ideias deixadas por Guilherme Vaz: *o homem correndo na savana*; *o deslitígio do universo*; *nós somos o coiote,* que encapsulam uma síntese de sua criação como "fração do infinito". Vaz incorpora o devir presente de floresta tanto em sua concepção musical quanto filosófica de leitura de mundo.

> Estamos dizendo e afirmando que existem sinais de escrita entre os animais e que os seres denominados "árvores" detém um tipo de conhecimento desconhecido para o homem. Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos possuem linguagem e mesmo os minerais a possuem. (VAZ, 2017b, p. 265)

Talvez seja justamente pelos fundamentos da arte em seu princípio e espírito de floresta e liberdade que as escolas públicas no Brasil estejam diante o enfrentamento de uma política de ataque diretamente contra a presença em seus currículos das disciplinas que formam asas para o pensamento livre, ao que não se conforma a redução funcionalista da educação ou da condição e destino humano.

E daí também que esse dossiê reúne 360º de abordagens formando linhas de emaranhamentos e atravessamentos de resistências decoloniais (geo)poéticas, de posicionamentos éticos, político-pedagógicos e ações ambientais com bases colaborativas para prospectar linhas orgânicas em jogo nos imaginários instituintes (CASTORIADIS, 1994, p. 2) de liberdade experimental ampliada para escolas floresta de arte pública. Devir floresta é tanto geopoético quanto micropolítico, não como romantismo do civilizado na sua mirada para a selva, mas como uma ecologia da conectividade de consciências expandidas para áreas do inconsciente (Vaz), capaz de adotar uma "contrapedagogia" instituinte que traduza o que Castoriadis propõe como "devir autônomo do sujeito em sentido duplo como libertação de sua imaginação e a instauração reflexionante e deliberante que dialogue com essa imaginação e julgue seus produtos." Ou como Guattari responde a um "mundo que se deteriora" através da unidade de três ecologias – ou ecosofia – "em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc." (GUATTARI, 1990)

É preciso também uma filosofia para esta escola de devires floresta – ou de uma escola de arte como "paralaboratório e instrumento de síntese", remontando a Mario Pedrosa (ARANTES, 1995) – que seja escrita por múltiplas vozes, mas que mantenha a polifonia das diferenças em conexões interdependentes. Esta perspectiva invoca o acontecimento e a formação de corporiedades para um outro sentido de síntese ética-estética-política, pois que está completamente atravessada pelas questões da subjetividade e da diversidade no engajamento experimental em zonas de contato, conflitos e singularidades. "O lugar da arte é o do acontecimento da conectividade que dá sentido à existência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado." (Vaz)

Neste escola de arte pública, que se alinha também com as prospecções de Luiz Sérgio de Oliveira, emergem novas premissas para a formação e educação do/a artista junto – indissociável – das questões do "racismo, do falocentrismo, dos desastres legados por um urbanismo que se queria moderno, de uma criação artística libertada do sistema de mercado, de uma pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais etc." (GUATTARI, 1990)

Este emaranhamento "incivilizatório" de Workman faz ressonância aos estados de "descoberta e invenção", "devolver a terra a terra" de Oiticica, conectados por esta cartografia de experiências artísticas. As reinvenções – outramentos das escolas de arte – encontram antecipações e inacabamentos perfeitamente apresentados por Rafael Zacca como microgeografias de futuros através de colapsos. Da Savana à Savana, do bólide ao contra-bólide, da pedagogia à contra-pedagogia, da antropologia à antropofagia, do civilizatório ao incivilizatório, assim também Oiticica reencontra Oiticica. O CONTRA-BÓLIDE "DEVOLVER A TERRA A TERRA" (Caju, 1979; OITICICA, 1996, p. 202) pode ser também uma escola de arte conectando o "aprender e incendiar" de Hoff com a "contra operação poética", a pedagogia um programa-obra *in progress*; a repetição, a intuição de um caráter ritualístico da gênese da arte. A floresta, a escola da margem, que investe em outramentos do centralizar-comunidades de modos de saberes que inauguram "conexões improváveis", tal como a "concreção de obra-gênese" de Oiticica pelo repetir a "invenção-descoberta" do *Bólide* (1963).

A "curva é social", a missão capital da arte é a margem alimentando conexões improváveis, já manifestando visões e especulações sobre "quebras do antropocentrismo", "deslitígios do universo" que reconhecem nas "árvores civilizações" e nas florestas um cosmo produtor de outras enunciações e linguagens além da razão humana. É possível reconhecer ainda afinidades filosóficas entre Vaz, Nietzsche e Graça Aranha nos pontos capitais da missão da arte, na "intuição que precede a comunhão e, daí, a dádiva" – de "retornar ao mundo um novo mundo". A complexidade em jogo para uma escola de arte em tempos de retrocessos fortalece o impulso intuitivo de Vaz para seu devir comunhão – floresta e dádiva – como um princípio nietzschiano de "retornar ao mundo a invenção de um novo mundo" – repetido como mantra em sua entrevista. O pensar e agir direto das ruínas das certezas civilizatórias repudia as bases conservadoras de um monoesteticismo. "Isso é contrapedagogia"! (parafraseando o manifesto da Mônica Hoff). É preciso cruzar ações e reflexões articuladas por "conexões improváveis" (Vaz) nas diferentes narrativas aqui reunidas.

Suzana Queiroga em trânsito entre Portugal e Brasil (2018-2019) justapõe visões aéreas com rupturas e quebras ao rés do chão, dos pavimentos que cobriram o barro, a savana e a alegria da floresta. Mesmo assim, Suzana ainda busca por novas cartografias sobrevoando, com o motor binário "descoberta-invenção" de Oiticica, as malhas urbanas como extensões de si, que reconhece nos cruzamentos entre ruas a epiderme do mundo indissociável da condição humana. A complexidade do fracasso do projeto modernista das cidades não está fora de nós, nem a dimensão subcutânea da "espessura do presente" (citando Mario Pedrosa).

Se as raízes construtivistas geraram vanguardas revolucionárias no início do século XX, também uniram o cotidiano com a festa, o ritmo do jazz com as malhas da grande *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) de Piet Mondrian. Inaugurava-se um modo de vida mecânico com brechas anacrônicas para a alegria imanente ao delírio sublime de Mondrian. A horizontalidade topológica da geometria funcionalista das cidades e prédios máquinas (também máquinas estéticas) e suas perspectivas de pranchetas em favor do sucesso pela ordem e progresso da velocidade urbana para o crescimento infinito dos movimentos das grandes massas humanas. O ensaio visual de Suzana trata da falência dessa visão de controle e ordem das geometrias das cidades, das diferentes redes de trânsitos e labirintos planejados, quando as brechas abrem do chão uma demanda universal de "devolver a terra a terra".

O que se tem agora é uma contra-estética de colapsos e empilhamentos ou, paradoxalmente, um desconstrutivismo psico-sócio-espiritual que rejeita o primado de 500 anos da "perspectiva" como instrumento panóptico de projeção e controle que possa reger não apenas a representação na pintura, mas os deslocamentos do ir e vir cotidiano-urbano. O emaranhamento e desforma dessas geometrias urbanas materializam os imaginários de Suzana como acúmulos acidentais, um cubismo onde a fragmentação não é apenas do sujeito, mas das incertezas e estados de inquietudes existenciais, de ser parte molecular também de processos globais de entropias e novas conexões ainda improváveis. O fim de mundos ou de utopias progressistas é também o prenúncio de ruínas dos regimes das perspectivas, do controle projetivo civilizatório pelo capital. A criação artística assume o

lugar de exercícios de intuições existenciais e comunhões geopoéticas de "seus habitantes e da natureza investindo na construção de uma nova cartografia." Suzana expõe através de rachaduras um mosaico inacabado de desfazimentos "por uma alteração na topologia do tecido urbano" que, ainda assim, encontra resistência para indagar – pode "a arte criar um novo ponto no mapa cognitivo?"

Analu Cunha, por sua vez, explora uma outra fronteira de si através de *Silvas, Silvios, Silvanas.* Diante das perplexidades complexas que nos cercam, como pensar a emergência dessa selva (mal) recalcada (?), a partir de uma certa escavação semântica que se desdobra entre Silvas e Selvas. A ideia de floresta cruza a exposição *Selva* reunindo duas vídeo-instalações da Analu com os trabalhos da Carla Guagliardi, João Modé e Rochelle Costi, provocando diferentes "descobrimentos e invenções" (remetendo a Oiticica) de obras gêneses de brasis profundos de nós mesmos. Onde se percebe, através do texto de Analu, a experiência de ser estrangeira, desterrados e estranhos brasileiros e brasileiras entre dois mundos, da arte e das outras bordas e fronteiras do Brasil.

> Não existe arte sem ressonância. A intuição é parte de um estado paradoxal de comunhão com um contexto que junta coisas aparentemente improváveis de se conectarem.
>
> O estado de comunhão é uma dádiva ou dom de uma metafísica da arte. Unir signos díspares.
>
> A experiência do estado de comunhão paradoxalmente dá sentido à existência, ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo.
>
> -- Guilherme Vaz

Habitar outras fronteiras, compartilhar outras formas de viver, rituais, medicina, espiritualidade e filosofia como unidade de potência fundamental vem alimentando e transformando radicalmente a trajetória dessas prospecções artísticas. Ernesto Neto, igualmente, reconhece o fracasso do mundo do "cheio" a partir de seu contato e imersão com

a sabedoria dos huni kuin. Faz contato com uma outra ordem de sentidos de estar no mundo através da vivência de cantos, rituais e danças onde todos participam reconstruindo uma unidade perdida na arte e na razão ocidental. Com as experiências do Neto pode-se reconfigurar uma reversão de ordens entre civilização ocidental e outras "incivilizatórias" como revoluções e outramentos metafísicos a partir de colapsos. O próprio artista chama de "universidade da floresta" o mergulho ao centro de si mesmo, como um estudo de um infinito interior. Nesse outramento, Neto percebe a questão do "olho". O aspecto visual não é mais tão valorizado como percebe na convivência com os povos da floresta. A partir das experiências diretas em seus rituais, Neto reconhece nas aldeias indígenas a transcendência e imanência de outras sensibilidades além da visão. Quando a noite chega, com o escurecer na floresta, acendem-se as fogueiras e as rezas, danças e cantorias indígenas dão início a rodas de inflexões cósmicas e metafísicas. Ao se ver menos, os outros sentidos se tornam mais expandidos, ampliando a vivência de incorporações de unidades imanentes e transcendentes de múltiplos corpos e vozes. Então ele percebe – "o olho atrapalha". Lembrando Eduardo Viveiro de Castro – na cultura ocidental é preciso de objetividade, do "triunfo do olhar" para se chegar à verdade. Nas culturas não ocidentais, os outros sentidos integram um especial foco em outras formas de visões, sonhos e transformações que ultrapassam a ilusão de valores civilizatórios que ainda regem a sociedade contemporâneo. Nestas imersões na escola da floresta, Neto reflete toda a trajetória da arte ocidental através do primado do olhar (triunfo do olhar ou o olho atrapalha). O que constantemente relembra o manifesto da Mônica Hoff – como "desaprender e incendiar" para que se dê lugar aos imaginários instituintes da uma outra escola de asas onde a convivialidade emerge como criação e alegria coletiva – interdependente.

> O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiana. E as inquisições exteriores. (ANDRADE, 1990, p. 48)

Nesta reversibilidade causal, tanto Ernesto Neto, Jorge Barco quanto Vaz revivem "a metafísica bárbara" (NUNES, 1990, p. 23), a vacina antropofágica de Andrade, mas ampliada

para um sentido de materialidade espiritual como devir indissociável do autoconhecimento especialmente dos brasileiros, filhos de mãe índia, mãe africana. Por diferentes trajetórias, esta escola está sendo intuída por comunhões e dádivas (enunciadas por Vaz) em seu devir floresta para encontrar um outro caminho além do primado do olhar. Barco, Neto e Vaz investem em outramentos antropofágicos entre arte, comunhão e xamanismo, de acordo com a definição de Els Lagrou, antropóloga e professora da UFRJ. (LAGROU, 2019, p. 111)

É possível, respeitando as devidas singularidades, aproximar em especial a obra de Neto e Barco pela busca da multissensorialidade e espiritualidade, assumindo a concepção de ambientes que radicalizam o sentido público da arte como espaço de convivialidade e de reencantamento. Neto, em especial, vem radicalizando suas intervenções e invenções públicas atraindo todas as idades. Seu posicionamento político dá legitimidade ética-estética para a alegria pela total imersão e acolhimento de uma outra sabedoria de vida fora da razão ocidental, com base na escola-floresta de rituais do povo huni kuin, no Acre.

Neto recupera um sentido de alegria que vai além de Oswald de Andrade na prova dos nove de seu manifesto antropofágico. Aflora aí uma intuição vivencial no convívio com os povos da floresta do que Graça Aranha explora como uma "alegria cósmica", assim citada por Benedito Nunes. Na "esthética da vida" de Graça Aranha (1921) se encontra um profundo sentido de alegria espinosiana como força cósmica:

> Ao passo que no conceito do Universo, como unidade infrangivel de toda a natureza, a vida dos seres seria a da perpétua alegria pela eliminação do terror metaphysico. (ARANHA, 1921)

É possível resgatar as incertezas da "metaphysica" de Graça Aranha de 1921 para os dias de hoje como um devir inacabado de um visionário diante da tristeza dos brasileiros desterrados europeus e a abundância estranha da floresta. Ainda estão presentes fortes ressonâncias entre as falas do Neto, Barco e Vaz com as indagações sobre uma filosofia da ação e da unidade com um Todo infinito proposto por Aranha.

> A Esthetica da Vida proclama que só pela actividade o espirito se pôde tornar um com o Universo, extinguir todas as separações e fundir-se esplendidamente no Todo infinito. As três grandes disciplinas em que se baseia a ethica desta esthetica da vida são: 1º. A resignação à fatalidade cósmica; 2º. A incorporação à terra; 3º. A ligação com os outros homens. São esses os trabalhos morais do homem dentro das categorias em que fatalmente têm de existir, Universo, Terra, Sociedade. (ARANHA, 1921, p. 27)

Chega-se às relações entre Oswald de Andrade e Aranha na enigmática conclusão do Manifesto Antropofágico – "a alegria é a prova dos nove". Pois que Aranha aprofunda suas inquisições éticas e filosóficas em Espinosa, onde a unidade a um Todo infinito implica em um pertencimento e ação imanente como também a um sentido cósmico de alegria.

> Mas a concepção de Spinoza se alarga, quando procura conciliar o egoísmo do ser com a sympathia universal entre todos os seres. "Os homens, diz elle, nada podem desejar de melhor, para a conservação do próprio ser, que esse amor de todos em todas as cousas, que faz com que todas as almas e todos os corpos formem por assim dizer uma só alma e um só corpo..." (ARANHA, 1921, p. 24)

Ainda com a proposição de Guilherme Vaz para uma "fração do infinito" reencontram-se ecos da Ética de Espinosa através de Graça Aranha. Esta cartografia do Brasil, antropofagia e floresta, é igualmente infinita. Espinosa chega ao Brasil através de uma indagação do Aranha que cruza múltiplas transtemporalidades, panteísta, imanente e de unidade através de "frações do infinito" – onde, como nossos povos originais na escola da floresta, celebram também que "todos os corpos formem por assim dizer uma só alma e um só corpo...

> Não há dúvida que Spinoza se approximou mais que ninguém da concepção essencial da Unidade infinita dos seres, quando affirmou que o homem é uma ínfima parte da natureza eterna. (ARANHA, 1921. p. 25)

Ancestralidade da arte contemporânea - outros anacronismos utópicos

Com a entrevista com Keyna Eleison traz-se aqui, igualmente, uma outra geração que escava a si mesma como parte do emaranhamento das raízes brasileiras que aponta para uma arqueologia de devires ancestrais desterrados, diásporas presentes que cantam,

através de sua própria biografia, os outros saberes não ainda completamente conscientes. Na palavra ፍቅር - *Fik'ri*. (amor em amárico), Keyna resgata, a partir de empatias e intuições ressonâncias imemoriais, como uma outra camada emergente em processo nas práticas e motivações para se pensar curadoria, escola de arte, que não remetem especificamente às delimitações das razões ocidentais. A ancestralidade afro-brasileira, que não se enquadrava ou foi reprimida na formação cultural brasileira, torna-se uma outra fronteira-floresta de viradas para a produção de conhecimento que rompe com os cânones e padrões dessa mesma razão monoesteticista visual.

Explora-se aqui o pensamento floresta como se fosse uma rede de ressonâncias do inconsciente antropofágico de um outro espírito de resistência e utopias ao avesso, ao rés do chão, mas, ainda que flutuante, resiste a qualquer determinismo estabilizador de categorias de juízo ou de análise. O que implica tanto para os processos artísticos quanto suas institucionalidades em escolas ou museus, em escritas encarnadas sobre a ação reflexiva que se inscreve em acompanhamento-intervenção cartográfica (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) no mundo. Assim, também as "Desilha: Derivas Acadêmicas" de Lívia Flores e Michelle Sommer abrem sobre a própria universidade uma contundente extensão e imersão para fora de suas paredes, movidas pelo espírito de utopia antropofágica para uma outra ação de desejos de pesquisa-intervenção. Desilhas e Derivas combinam plataformas de ação e reflexão experimental de buscas por novas conectividades geopoéticas na trans-borda, floresta, do avesso do projeto acadêmico instituído na fundação da Universidade do Rio de Janeiro.

Assim, observa-se, nos diferentes artigos-narrativas, o testemunho ativo de esforços de desformas por linhas de transformações das instituições em "conceptáculos", institucionalidades em estado instituinte de contínuas reinvenções ou "casa de experimentos" (Pedrosa abordado em texto da Soledad). O pensamento experimental, floresta, se torna força motriz e estratégia, tal como Barbara Szaniecki compartilha em sua própria micro-utopia cruzando os "emaranhamentos universidade-sociedade", por uma constituição política engajada de design coletivo, colaborativo em "campo e entre campos na cidade no Laboratório de Design e Antropologia da ESDI/UERJ."

O "outramento" elaborado por Pelbart (2004/2011) é também reconfigurado por Barbara como "design-devir com outros". Ao mesmo tempo, a autora-propositora resgata a Antropofagia de Oswald de Andrade por sua corporiedade-estômago. Estes relatos exploram uma possibilidade de síntese da "arte-ciência nômade inspirada em Deleuze e Guattari", mas que poderia ser expressa em seu avesso como Guilherme Vaz apresenta – arte antes de ser arte, ciência antes de ser ciência. O experimental e o devir floresta podem ser vistos como terapêuticas institucionais (GUATTARI, 1985, p. 88) antropofágicas que invocam também a "necessidade vital da arte" de Mário Pedrosa em sua ativação e conectividade entre imaginários instituintes improváveis. Somente através de estados de desobediência e de libertação epistêmica decolonial, este devir floresta com outros incorpora para si o outramento ativo do futuro (*não-ainda* de Bloch), do *front* que habita a adversidade e espessura do presente (Pedrosa)[8] e o *Novum* imediato nos impulsos de resistir, insistir, por linhas de fuga, microgeografias de afetos alegres espinosianos. "A alegria é a prova dos nove"[9].

A reversibilidade Escola-Floresta-Escola impulsiona tanto os movimentos de desterritorialização quanto reterritorialização (Deleuze e Guattari) institucional. Ainda, a transborda se realiza como atravessamentos que reversamente gera uma filosofia de ações nômades como formas de resistência e re-existência da escola de arte, como no caso do projeto Desilhas de Lívia Flores e Michelle Sommer. Ou também no design-devir com o outro do que faz da relação universidade-sociedade um laboratório social de colaborações proposto Barbara Szaniecki. Assim, também Evanthia Tselika, com os estudantes do curso de Belas Artes da Universidade de Nicósia, gera um deslocamento radical do "ateliê-sala de aula" para um bairro de assentamentos de refugiados moradores de conjuntos habitacionais em colaboração com a Artos Foundation.

Observa-se, em todos esses casos, o quanto o acontecer solidário de Milton Santos (2002, p. 165-167) dentro de uma escala de microgeografias de afeto está implícito na dobradura ética contemporânea da arte pública invocando uma outra formação-educação de artistas com um posicionamento público deslocado de sua própria centralidade articentrista para atuarem, como cocriadores de diálogos, tal como a experiência com os mora-

dores de Strovolos III com os estudantes moldam uma série de mapeamentos de questões e ações criativas.

Assim, também Soledad García Saavedra[10] investe no resgate das raízes do Museo de la Solidaridad Salvador Allende através de um programa integrado de curadoria e de mediação cultural voltado a uma "Mirada de Barrio", devolvendo a solidariedade à vida do museu, à sociedade, atualizando e expandindo os conceitos de Para-laboratório e *Casa de experimentos* de Mario Pedrosa. O Museu é reinventado não pelo poder de uma narrativa hegemônica de uma coleção, mas como agente de solidariedade, integrando os saberes da comunidade vizinha ao programa de ressignificação e reconfiguração curatorial participativa.

> Como conectar as trajetórias das obras e exposições com as experiências e conhecimentos das pessoas? Como gerar uma proximidade do museu com o seu entorno e, daí, um sentido de pertencimento na vida dos habitantes de um "bairro" (*porción*) da cidade de Santiago? [11]

Soledad aposta em uma institucionalidade experimental da curadoria e mediação refletida como "casa de experimentos", a partir da quebra dos valores modernistas de uma razão determinante sobre outras razões, ao mesmo tempo que investe na indeterminância dos processos afetivos envolvendo "a flexibilização museal"[12], a participação e produção de processos de subjetivação e acolhimento de outros saberes. Museu-Escola-Floresta são integrados por Soledad como amplitude e atualidade do que Mario Pedrosa articulou como "paralaboratório". (FERREIRA; HERKENHOFF, 2015, p. 142)

Desta coleta de vozes do moderno ao contemporâneo, rastreiam-se as marchas das utopias inacabadas, como palimpsesto da adversidade que forma um devir anacrônico de escola-floresta Brasil. Uma cartografia cognitiva das polifonias das margens indaga pelo que pode porvir de suas potências frágeis e imateriais, da "necessidade vital da arte" de Graça Aranha a Mario Pedrosa, o que "deveria proteger o seu ori, seu chakra debaixo do sol"? (BORGES, 2019)

Uma filosofia floresta se propõe como prospecção e reconfiguração de valores que realimentam o fenômeno humano tão ameaçado pela globalização capitalista em jogo. Por isso, aqui reúnem-se colaborações nacionais e internacionais que compõem ações e interlocuções essencialmente de contrafluxos e deslocamentos das centralidades afirmadas por narrativas instituídas hegemônicas. O que se percebe, na mesma medida deste desmonte do bem comum da esfera pública, é a emergência de linhas de forças de resistência e ressonâncias transculturais e transmodernas compondo uma rede de práticas decoloniais de desobediências e estados de "descoberta-invenção" de novas redes de conectividades de saberes intuitivos – experimentais. Daí, floresta tem também o sentido de "não ainda consciente", como Ernst Bloch (2005) propõe como "função utópica da arte" de antecipar futuros não concluídos, ou conectividades ainda improváveis (como missão da arte para Vaz) – entre as artes, a educação e as outras ciências. Invoca-se aqui uma inflexão contínua para a floresta/escola/floresta como "tática adversa" da potência frágil de agir da arte através de microgeografias de afetos, produção de possíveis comunidades, comunhão e dádivas sociais.

Notas

[1] Conversas entre Guilherme Vaz e Luiz Guilherme Vergara gravadas em vídeo por Daniel Leão, durante a exposição *Fração do Infinito*. Rio de Janeiro, CCBB, 2017.

[2] Especulações estéticas III. Lance Final. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 de abril de1967 (in AMARAL, 2007**, e in** ARANTES, 1995**).**

[3] Leitura emprestada de um encontro na barca Rio-Niterói, dia 28 de junho de 2019, com Cleiton Santos, que me apresentou o livro de Stephanie Borges, *Talvez precisemos de um nome para isso* (Recife, Ed. Cepe, 2019), livro vencedor na categoria Poesia do 4º Prêmio CEPE Nacional de Literatura no ano de 2018. (CEPE - Companhia Editora de Pernambuco)

[4] A ideia de inacabamento seguiria com Freire até o final de sua vida, como vemos na *Pedagogia da autonomia* (1996, p. 50-52).

[5] Apresentação de Barreto para Dion Workman. Uma Introdução ao pensar como uma floresta. Tradução de Jorge Menna Barreto. Texto original em inglês publicado em shikigami.net/Forest/introduction-thinking-like-forest. Acesso em 19/7/2015.

[6] Juan Acha. "En tal sentido, su punto de partida implica un rechazo de lo que él denomina: *eurocentrismos, articentrismos, monoesteticismos y bello-manías*. Es decir, rechazo de toda estética que se construya desde categorías europeas exclusiva-mente (*eurocentrismo*), de toda reflexión que se centre en un único y excluyente concepto de arte o de belleza, generalmente occidental (*articentrismo y bello-manía*), o que pretenda la existencia de un exclusivo principio estético (*monoesteticismo*). In Vicente, Sonia. *Tiempos de diseño. Una vision de la teoria de los diseños desde la postura de Juan Acha*. Módulo 1: Mendoza: Módulo I. Universidad y Sociedad. Facultad de Artes y Diseño, 2000. Ingresso 2001. Ver também: ACHA, Juan. *Arte y Sociedade: Latinoamérica*. El sistema de produción. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

[7] Dentro da produção crítica decolonial Ramon Grosfoguel, Aimé Césaire, Enrique Dussel, Walter Mignolo e Katherine Walsh defendem uma virada epistêmica abrangendo as instituições produtoras de pensamento e pedagogias que possam atingir os modos de percepção e posicionamento perante as estruturas sociais e políticas. Leitura recomendada. GROSFOGUEL, Ramon. Para um pluri-versalismo transmoderno. *Tabula Rasa*, Bogotá, n.9, p. 199-215, jul.-ago. 2008.

[8] Mario Pedrosa. Especulações estéticas III. Lance Final.

[9] ANDRADE, Oswald de. Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

[10] Historiadora del arte (Universidad de Chile), curadora (Goldsmiths College, Univeristy of London). Coordinadora Programas públicos, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile.

[11] Tradução livre do original em espanhol: "¿cómo conectar las trayectorias de las obras y exposiciones con las experiencias y conocimientos de las personas?, ¿cómo generar una cercanía del museo con su entorno y un sentido de pertenencia en la vida de los habitantes en una porción de la ciudad de Santiago?

[12] flexibilizar las estructuras museales.

Referências

ALVES, Rubem. Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas. In ALVES, Rubem. Gaiolas ou Asas? *Revista Educação*. Disponível em https://www.revistaeducacao.com.br/gaiolas-ou-asas/

AMARAL, Aracy. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARANHA, Graça. *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.

ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética. Mário Pedrosa*. Textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1995.

ANDRADE, Oswald de. Poesia Pau-Brasil. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. UERJ, 2005.

BORGES, Stephanie. *Talvez precisemos de um nome para isso*. Recife: Ed. Cepe, 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. Tiempo e Imaginacion. *Zona Erógena*, n. 18, 1994.

FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo. *Mário Pedrosa Primary Documents*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2015.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus Editora, 1990.

LAGROU, Els. No ventre do monstro: Leviathan, Yube e Neto. In VOLZ, Jochen; PICCOLI, Valéria. *Ernesto Neto: Sopro* (curadoria). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PEDROSA, Mario. Anacronismo de uma Utopia. In AMARAL, Aracy. *Mario Pedrosa. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PELBART, Peter Pal. O filósofo Gilles Deleuze, juntamente com Félix Guattari, batizou esse "tornar-se outro de devir." *Revista Bordas*, n. 0 (2004/2011). Disponível em https://revistas.pucsp.br/bordas/article/view/7734 .

OITICICA, Hélio. *Catálogo Exposição Centro de Arte Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1996.

NUNES, Benedito. A metafisica bárbara e também localistae tribal: o sentimento órfico se regionaliza, e produz, segundo a terra em que vivemos, uma imagem de Deus. A Antropofagia ao alcance de todos. In ANDRADE, Oswald de. *Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

SANTOS, Milton. O processo espacial: o acontecer solidário. In SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

VAZ, Guilherme. O homem correndo na savanna? Anhanguera Paranaíba. In MANATA, Franz. *Guilherme Vaz. Uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017a.

VAZ, Guilherme. O deslitígio do universo. In MANATA, Franz. *Guilherme Vaz. Uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017.

página do artista

Guto Nóbrega *

Vegetal Reality Shelter, 2019

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.323-333

* Guto Nóbrega é Pós-Doutor pela UnB, linha Arte e Tecnologia do PPGAV/UnB (2019), é Doutor (2009) em Interactive Arts pelo Programa de Pós-Graduação Planetary Collegium (antigo CAiiA-STAR), University of Plymouth, UK, onde desenvolveu pesquisa sob orientação do Prof. Roy Ascott. É artista, pesquisador, Mestre em Comunicação, Tecnologia e Estética pela ECO-UFRJ (2003) e Bacharel em gravura pela EBA-UFRJ (1998), onde leciona desde 1995. Fundou e atua como um dos coordenadores do NANO - Núcleo de Arte e Novos Organismos, espaço de pesquisa para investigação e criação artística. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA/UFRJ (2015-2017) e atualmente atua como Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

E-mail: gutonobrega@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4631-2934

Vegetal Reality Shelter

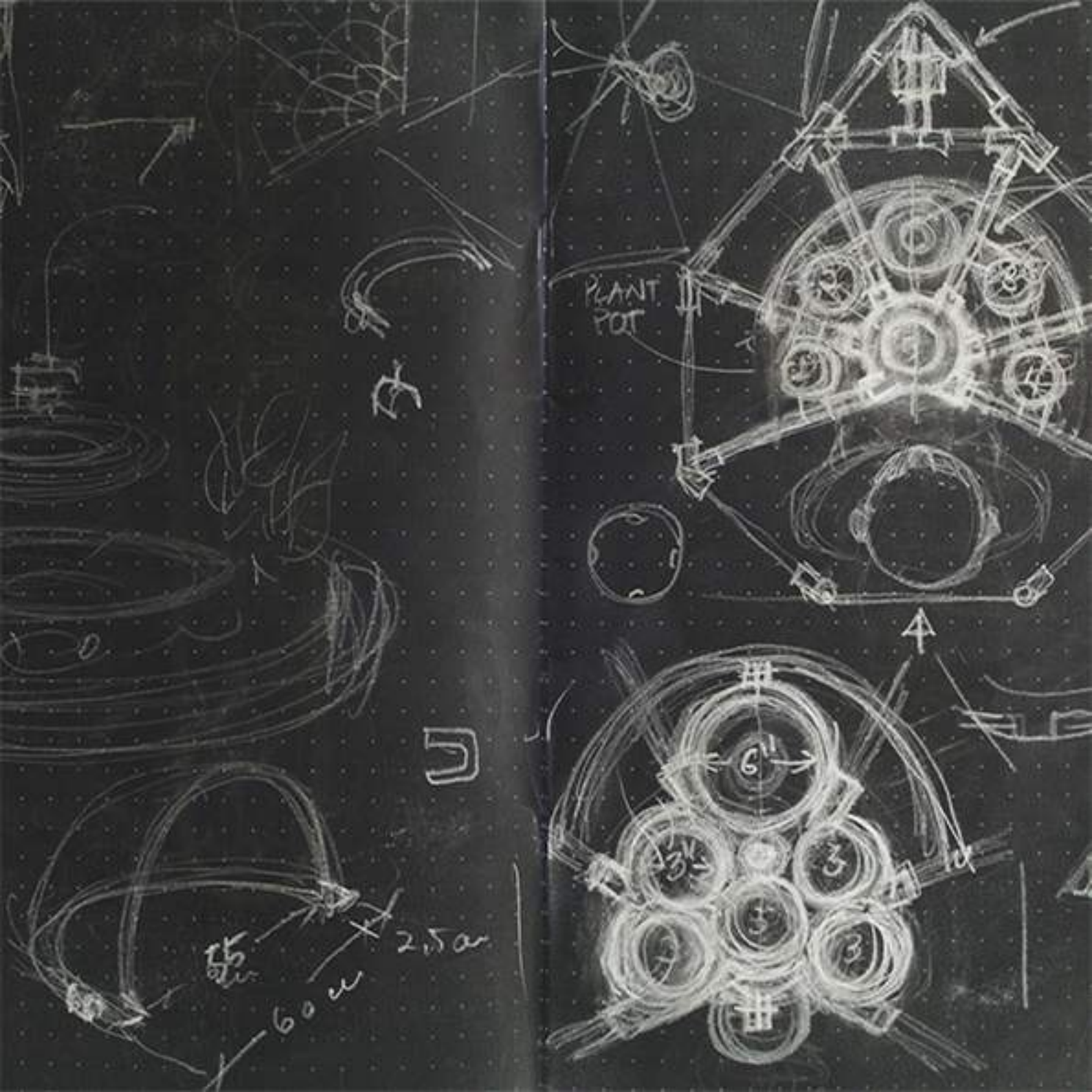
Vegetal Reality Shelter é um sistema imersivo, criado com base em sons e imagens da natureza e na interação com plantas. Este trabalho é fruto de uma vivência organizada pelo LABVERDE na Floresta Amazônica, ocorrida durante os 10 dias do programa de residência artística na Reserva Florestal Adolpho Ducke.

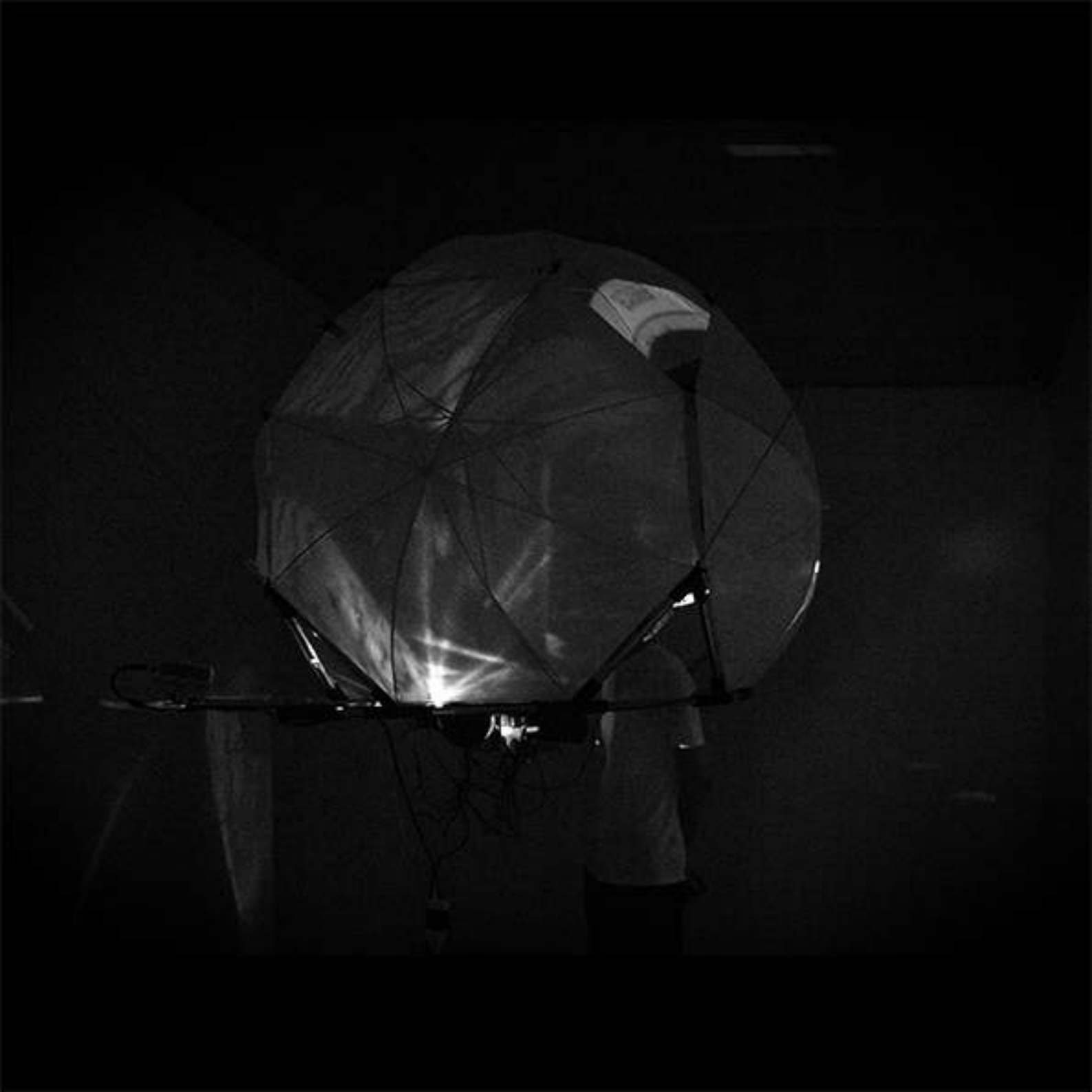
Este trabalho foi construído sob a forma de um pequeno abrigo com base na geometria de guarda-chuvas. Contém um pequeno sistema hidropônico com plantas, 6 canais de áudio e um projetor de vídeo. No interior do abrigo, as plantas são monitoradas quanto à resposta galvânica de suas folhas, que se altera segundo a respiração do visitante que entra no espaço e interage com o sistema. Os dados monitorados nas plantas são utilizados para modificar a paisagem sonora e imagens espelhadas da floresta.

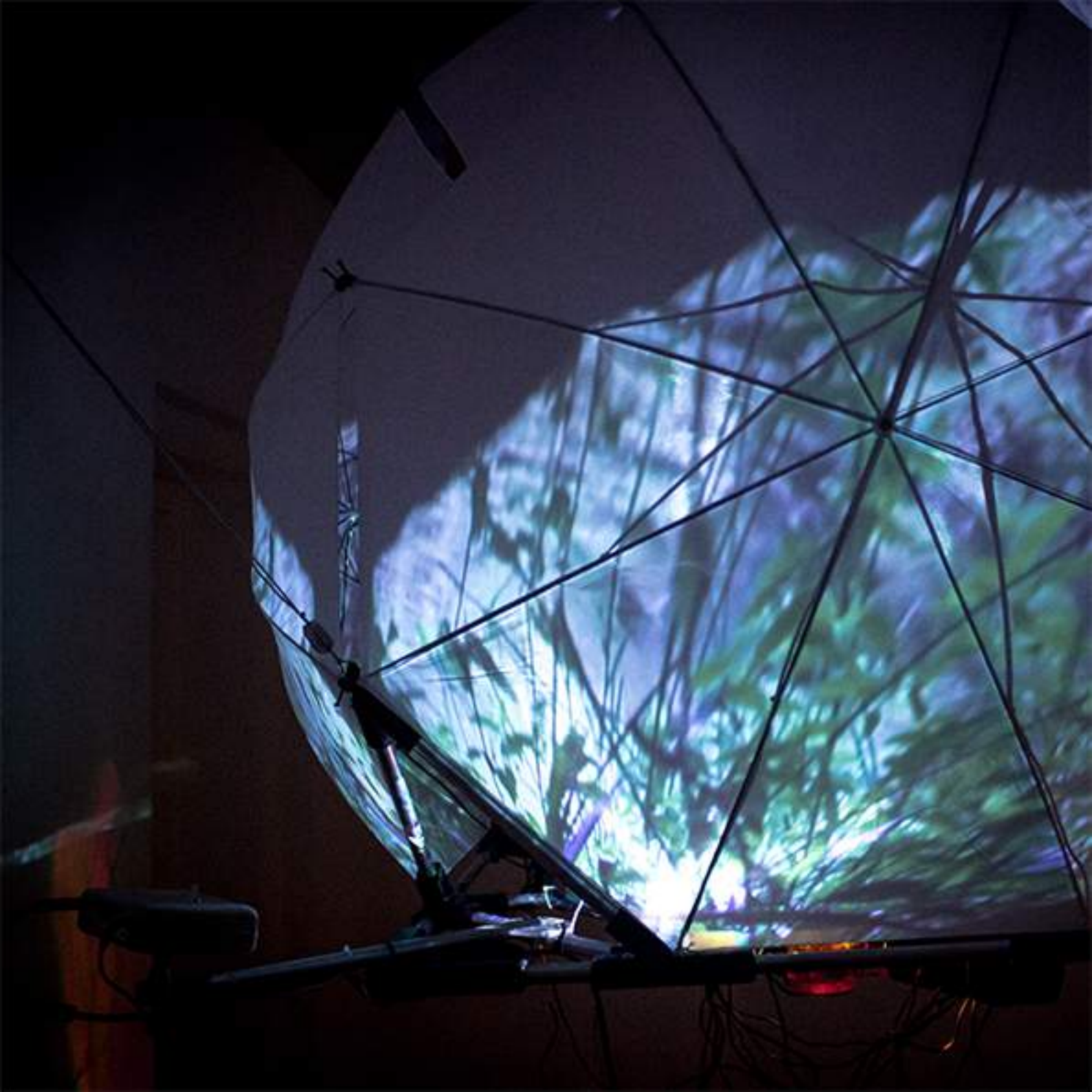
Palavras-chave: Vegetal Reality Shelter, imersão, plantas, hiperorganismo, invenção

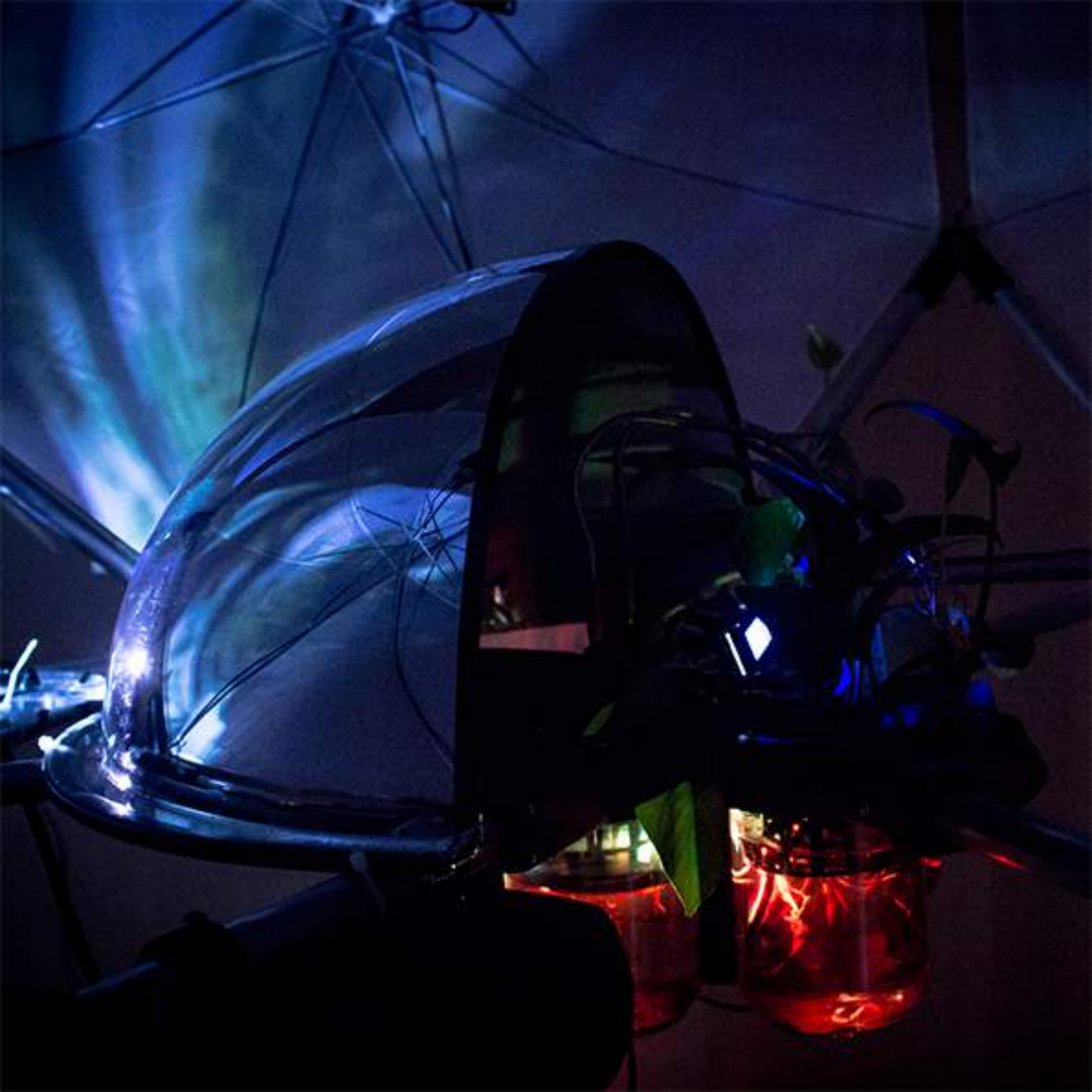
Técnica: Sistema, instalação
Material: arduino, eletrônica, plantas, plástico, alto-falantes, headphones

Créditos:
Invenção e coordenação: Guto Nóbrega
Algoritmo: Pedro Santos
Soundscape: Augustine Leudar - UK
Modelagem e impressão 3D: Thiers Freire da Nóbrega
Plantas: Patrícia Freire
Vídeo: Camila Leite
Apoio: Nano - Núcleo de Arte e Novos Organismos


PLANT POT
6"
3
3
3
3
2.5 cm
60 cm







tradução

A performatividade na documentação de performances*, de Philip Auslander**

Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa [1]
Revisão: Luciano Vinhosa [2]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352

Resumo: Para investigar o limiar entre performance e sua documentação, o autor categoriza as imagens como documentais ou como teatrais ao discorrer sobre os atravessamentos do documento como evidência e como plataforma de representação, entendida como geradora de identidade para a performance ao viabilizar seu acesso ao público. O autor fundamenta-se em uma questão instável, ora por indagar a relevância da veracidade do evento "ao vivo", ora por examinar performances programadas sem audiências, evidenciando a documentação como fenômeno para o espectador. (Resumo elaborado pelos tradutores)
Palavras-chave: performance; documentação; teatral

Consideremos duas imagens familiares a partir da história da performance e da *body art*: a primeira, a documentação do *Shoot* (1971) de Chris Burden, a notória peça para qual o artista foi fotografado por seu amigo em uma galeria; a segunda, o famoso *Salto no vazio* (1960) de Yves Klein, que mostra o artista pulando de uma janela do segundo andar sobre a rua. É geralmente aceito que a primeira imagem seja documentação de uma parte

* Originalmente publicado em PAJ: A Journal of Performance and Art, v. 28, n. 3, pp.1-10, edição de setembro de 2006. (https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1).

da performance, mas o que seria a segunda? Burden realmente levou um tiro no braço durante *Shoot*, porém Klein não pulou desprotegido da janela na ostensiva performance documentada em sua imagem igualmente icônica. Que diferença faz, para o nosso entendimento dessas imagens em relação ao conceito de documentação da performance, na qual uma registra o que "autenticamente'' aconteceu e a outra não? Retornarei a esta questão mais à frente.

Como ponto de partida para minha análise, proponho que a documentação da performance tem sido entendida de forma a abranger duas categorias, que devo chamar de documental e teatral. A categoria documental representa o modo tradicional, aquele cuja relação entre a arte da performance e sua documentação é concebida. Assume-se que a documentação do evento performático proporciona a ambos um registro pelo qual a performance pode ser reconstruída (embora, como Kathy O'Dell aponta, "a reconstrução é obrigatoriamente fragmentada e incompleta" (O'DELL, 1997, p. 73-74) e evidencia-se que de fato ela ocorreu. A conexão entre performance e documento é assim pensada para ser ontológica, com o evento prescindindo e autorizando sua documentação. O caso de Burden, assim como a maioria das documentações de performances clássicas e *body art* entre os anos 1960 e 70, pertencem a essa categoria.

Apesar de isso geralmente ser levado em conta, a presunção de uma relação ontológica entre performance e documentação neste primeiro modelo é ideológica. A ideia de uma fotografia documental capaz de nos fazer "acessar a realidade da performance" deriva de uma ideologia geral da fotografia, como descrito por Helen Gilbert, ilustrando Roland Barthes e Don Slater:

> Pelo seu realismo trivial, a fotografia cria a ilusão de certa correspondência exata entre significante e significado que ela aparenta ser a instância perfeita da "mensagem sem código" de Barthes. A "compreensão da fotografia não apenas como representacionalmente precisa, mas como ontologicamente conectada ao mundo real, permite que ela seja tratada como um fragmento dessa realidade e, então, como uma substituta para ela". (GILBERT, 1998, p. 18)

Em relação à noção de Slater, na qual a fotografia, por fim, substitui a realidade, é válido se perguntar se as recriações das performances baseadas em sua documentação fielmente as reproduzem ou se performam a documentação. *Poor Theatre* (2004), no qual o Wooster Group reproduz performances de Jerzy Grotowski e William Forsythe, e as encenações de Marina Abramovic, quando recria performance de outros artistas em *Seven Easy Pieces* (2005), são exemplos de obras que claramente jogam com essa questão incerta.

Jon Erickson sugere que o uso de fotografia em preto e branco na documentação de performances clássicas aumenta o efeito de realidade da fotografia (para Erickson, as fotografias coloridas afirmam-se mais fortemente como objetos em sua própria certeza). "Existe um senso de mera utilidade no preto-e-branco, o que aponta para a ideia de que documentação é realmente apenas um suplemento para uma performance relacionando-se com o contexto, espaço, ação, ideias... dos quais a fotografia é primeiramente um lembrete". (ERICKSON, 1999, p. 98) Amelia Jones retoma a ideia da fotografia documental como um suplemento para a performance a fim de desafiar a prioridade ontológica da performance ao vivo. Ela oferece a análise sofisticada de "a mútua complementaridade da... performance ou *body art* e o documento fotográfico. (O evento da *body art* precisa da fotografia para confirmar que aconteceu; a fotografia desse evento é como uma "âncora" ontológica de sua indexicalidade)". (JONES, 1997, p. 16) Enquanto esta formulação questiona o estatuto da performance como o evento originário por sugerir a mútua dependência entre performance e documento (a performance é originária apenas na medida que/como ela é documentada), isso também reafirma o status da fotografia como um ponto de acesso à realidade da performance, uma posição sobre a qual Jones insiste, uma vez que ela sustenta essa argumentação para defender sua própria prática da escrita sobre performances e as quais ela nunca viu efetivamente (uma situação com a qual estou em completa empatia).

Na categoria teatral, eu colocaria uma série de obras de arte no tipo ocasionalmente chamado de "fotografia performada", desde as fotos de Marcel Duchamp, como *Rrose Selavy*, às fotografias de Cindy Sherman, em seus variados disfarces, ao filme *Cremaster* de Matthew Barney. Outros exemplos recentes incluem o trabalho de Gregory Crewdson e

Nikki Lee. Esses são casos nos quais as performances eram encenadas somente para serem fotografadas ou filmadas, e não tinham uma existência significativa *a priori* como eventos autônomos apresentados a audiências. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) se torna, portanto, o único espaço no qual a performance ocorre. O *Salto* de Klein pertence a esta categoria. Klein não teve público além de "amigos próximos e fotógrafos" quando ele pulou (coisa que ele fez diversas vezes "tentando conseguir a deseja expressão transcendente em sua face") e usou uma rede protetora que não aparece na imagem final, composta por dois fotogramas unificados em uma sala escura. (JONES, 1994, p. 554)[3] (É uma questão aberta se amigos estavam lá para testemunhar uma performance ou uma sessão de fotos – em ambos os casos, eles não viram o evento que a imagem final nos mostra.) A que vemos, registra um evento que nunca aconteceu, exceto na própria trucagem fotográfica.

A partir de uma perspectiva tradicional, as categorias documental e teatral são mutuamente exclusivas. Se uma insiste no relacionamento ontológico como demanda para qualificar-se como "performance" é porque o evento deve ter uma existência autônoma *a priori* para sua documentação, então, os trabalhos definidos na segunda categoria não são performances, e as imagens não são documentos, mas algo fora disso, outro tipo de trabalho de arte talvez (a frase "fotografia performada", por sua instância, sugere que tais trabalhos sejam entendidos como uma forma de fotografia, mais do que como performances). As posições de Erickson parecem ir ao encontro dessa antecedente (sem de fato adotá-la) em sua revisão do livro *Performance: Arte ao vivo desde 1960* de Roselee Goldberg, quando ele coloca a questão: "O livro destrói sua própria premissa quando inclui a 'fotografia performada' de Cindy Shermann, vídeos, recortes de filme (como o Cremaster de Matthew Barney), e ainda os desenhos e esculturas de Robert Longo?" (ERICKSON, 1999, p. 99) Uma vez que, de uma forma ou de outra, esses são todos registros, como eles poderiam ser qualificados como arte "ao vivo"?

De uma perspectiva diferente, entretanto, as duas categorias parecem ter muito em comum. Embora seja verídico que as imagens teatrais da segunda categoria tiveram uma audiência insignificante além da câmera ou mesmo nenhuma por nunca terem ocorrido no

espaço real, é igualmente verdade que elas, em ambas categorias, foram encenadas para a câmera. Embora algumas das fotografias iniciais de performance e da *body art* não fossem planejadas ou concebidas cuidadosamente para a documentação, os artistas que estavam interessados em preservar seu trabalho rapidamente se tornaram conscientes da necessidade de encenar (se não ainda mais) para a câmera tanto quanto para uma audiência imediatamente presente. Eles estavam cientes daquilo que Jones descreve sobre performance como "a dependência da documentação para atingir estatuto simbólico no contexto de uma realidade cultural". (JONES, 1997, p. 16) Burden, por exemplo, "cuidadosamente encenou cada performance e as fotografou – em alguns momentos filmou-as –, em geral, selecionou uma ou duas fotografias de cada evento para exibir em exposições e catálogos… Dessa maneira, Burden produziu a si mesmo para a posteridade pelas representações textuais e visuais meticulosamente orquestradas". (JONES, 1994, p. 568) Um outro exemplo é o da artista de *body art* europeia Gina Pane, que descreve o papel da fotografia em seu trabalho nos termos a seguir: "cria-se o trabalho que o público verá posteriormente. Então o fotógrafo não é um fator externo, ele é posicionado dentro do espaço da ação juntamente comigo, apenas alguns centímetros de distância. Havia momentos em que ele obstruía a visão da audiência". (PANE apud O'DELL, 1997, p. 76-77)

É claro, então, que tais trabalhos arquetípicos da performance e da *body art*, como o de Burden e o de Pane, não eram performances autônomas cuja documentação suplementa e fornece acesso ao evento original. Os eventos eram encenados para serem documentados tanto quanto para serem vistos por uma audiência. Como Pane observa, algumas vezes o processo da documentação na verdade interfere com a habilidade inicial da audiência de observar a performance. A respeito disso, nenhum fragmento documentado é performado unicamente como um fim em si mesmo: a performance é sempre, em um nível de material cru, realizada para documentação, produto final através do qual ela poderá circular e com o qual será inevitavelmente identificada, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, por fim, substitui a realidade que documenta (ou, como O'Dell coloca, "a arte da performance é a equivalência virtual de suas representações") (O'Dell, 1997, p. 77). No final, a única diferença significante entre os modos documental e teatral

da documentação de performances é ideológico: assumir que no modo formal, o evento é encenado principalmente para sua audiência presente e que a documentação é secundária, um resto suplementar de um evento que possui sua própria integridade anterior. Como eu havia mostrado aqui, essa crença possui pouca relação com as circunstâncias atuais sobre a qual as performances são feitas e documentadas.

Antes de desenhar conclusões sobre esses problemas, gostaria de adicionar mais uma evidência às argumentações levantadas: uma performance de Vito Acconci denominada *Photo-Piece* (1969) que traz algumas perguntas incisivas sobre a relação entre performance e documentação.[4] A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples: "Segurando uma câmera, a objetiva apontada para frente de mim e pronta para disparar, enquanto ando em linha reta pela rua da cidade tentando não piscar; cada vez que pisco, faço uma foto". A documentação dessa ação fornece uma grade com 12 fotografias em preto e branco, acompanhadas da instrução verbal supra-citada, de um trecho desolado da Greenwich Street, em Nova York. Como muitas performances de Acconci daquela época, *Photo-Piece* estava predestinada ao fracasso, uma vez que nos parece obviamente impossível Acconci caminhar pela rua por um tempo indefinido sem piscar.[5] Ela também se relaciona com a conquista de um estado de auto-consciência de si, próprio das circunstâncias mundanas, na medida em que ele torna-se "super-consciente" do funcionamento autônomo de seu corpo (e talvez igualmente consciente de seu entorno) enquanto caminha. Além disso, como me sugeriu Seth Price, Acconci estava fazendo arte a partir de nada, uma arte sem conteúdo.

Essa performance confunde a distinção já instável entre as categorias de imagem documental e teatral. Por um lado, as fotos que Acconci produziu servem às funções tradicionais da documentação de performance: elas fornecem evidências de que ele realmente performou a ação, e nos permite reconstruir sua performance. Elas não fazem isso da maneira tradicional, porque elas não mostram Acconci performando: elas são fotografias tiradas *por Acconci* enquanto performava. Mesmo assim, elas participam da ontologia tradicional da documentação de performance uma vez que a ação consistiu em tirar fotografias, a existência das imagens serve como evidência primeira de que Acconci executou

suas próprias instruções: porque as fotografias foram produzidas como (ou talvez pela) performance (ao invés de para a performance), a conexão ontológica entre performance e documento parece excepcionalmente próxima nesse caso.

Por outro lado, a performance de Acconci foi também muito parecida com aquelas na categoria teatral na medida em que ela não estava disponível para uma audiência em nenhuma outra forma, exceto como documentação. Um olhar para as fotografias mostra que a rua estava deserta, não havia nenhum espectador para servir de público. O mais importante, a única coisa que os espectadores teriam visto seria um homem andando e tirando fotos: eles não teriam como entender que estavam testemunhando uma performance. As fotografias de Acconci, portanto, são mais teatrais que documentais, uma vez que somente pela documentação sua performance existi como performance.

Photo-Piece de Acconci aponta para uma questão central: a performatividade da documentação em si. Estou usando o termo performativo no sentido que J. L. Austin lhe atribui. Refletindo sobre os usos da linguagem, Austin chama de "atos de fala" termos cujos enunciados constituem ações, em si, *performativas* (por exemplo, dizer "eu aceito" em uma cerimônia de casamento). Discernindo enunciados *performativos* de enunciados *constatativos*, Austin argumenta que "para enunciar [uma sentença performática] não se trata de descrever minhas ações, do que 'eu deveria dizer' – expressando o que eu estaria fazendo, ou de afirmar que eu o estou fazendo –, trata-se de fazê-la". (AUSTIN, 2003, p. 93) Se eu posso analisar as imagens que documentam performances com afirmações verbais, a visão tradicional as vê como *constatativas*, documentos que descrevem performances que ocorreram, garantindo que elas aconteceram. Eu gostaria de sugerir, ao contrário, que documentos de performance não são análogos aos documentos *constatativos*, mas aos *performativos*. Em outras palavras, *o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui como tal.* A documentação não simplesmente gera uma imagem/declaração que descreve a autonomia da performance e afirma que ela ocorreu, ela produz um evento como performance e, como Frazer Ward sugere, o performer como artista." (WARD, 1997, p. 40)

Talvez neste ponto fique mais claro quando articulado com uma definição direta de performance como a de Richard Bauman:

> Resumidamente, entendo a performance como um modo de exposição comunicativa, com o qual o performer, com efeito, acena para um espectador: "ei, olhe para mim! Eu estou aqui! Observem o quanto habilidosa e efetivamente eu me expresso". Quer dizer, a performance se fundamenta na suposição de responsabilidade para com um espectador no quadro de uma virtuosismo comunicativo [...] Neste sentido que estamos lhe atribuindo, a performance é em si o ato de expressão entendido como exposição e, portanto, objetificado, retirado até certo ponto do contexto de seu ambiente de exibição, e aberto ao escrutínio interpretativo e avaliativo de um espectador, tanto em termos de suas qualidades intrínsecas quanto de suas ressonâncias associativas. [...] O meio semiótico específico pelo qual o performer pode instaurar a performance – isto é, transmitir a mensagem metacomunicativa "eu estou aqui" – vai variar de lugar para lugar e de um período histórico para um outro [...] A participação colaborativa de um espectador, é importante enfatizar, é uma componente integral da performance como uma realização interativa. (BAUMAN, 2004, p. 9)

Eu não vou discutir as questões de habilidade e de virtuosismo comunicativo, nem como elas se aplicam para a performance e a *body art*, exceto para dizer que, em consideração ao trabalho de Acconci anteriormente citado, observei que "padrões caros a '*body art*' são, no caso, difíceis de ser articulados com ele". (AUSLANDER, 1997, p. 96) O mérito desse tipo de performance, assim como da maioria de performances e das artes corporais das décadas de 1960 e 70, claramente não reside no domínio do performer de certas habilidades convencionais, mas talvez na originalidade e na audácia de concebê-la e de executá-la.

Outros pontos levantados por Bauman quanto à classificação de eventos como performance e sobre o conceito de responsabilidade com o público concernem diretamente à *Photo-Piece*. Uma vez que não houve espectador para a performance "ao vivo" e o evento não foi destinado como performance para qualquer espectador acidental que poderia ter estado presente (Acconci não forneceu nenhuma metacomunicação para um suposto público, informando-o que estava performando e não apenas andando e tirando fotos). É

unicamente pela documentação que as ações de Acconci são "enquadradas como performance" e "relevadas de seu ambiente contextual". Foi também através do ato de documentar e de apresentar as fotografias que Acconci passou a implicar um público para sua performance. É crucial que o espectador em questão seja aquele que percebeu seus atos unicamente pelo significado de sua documentação e não pelo fato casual de tê-lo visto andando e fotografando na rua Greenwich. É pela documentação – e nada além disso – que ele permite ao espectador interpretar e avaliar suas ações como uma performance.

Constato que a performance de Acconci é um caso especial, mas não tanto quanto parece ser. Todos os trabalhos da categoria teatral que propus anteriormente mantêm a mesma relação que *Photo-piece* mantém com a performance. Em todos os casos, as ações realizadas pelo artista e registradas nas imagens se tornam disponíveis para o público como performance unicamente por sua documentação, e é em virtude da apresentação destas fotografias que os artistas enquadram suas ações como performances e assumem responsabilidade perante o espectador. Tal como acontece no trabalho de Acconci, o público para quem eles assumem responsabilidade é aquele que se volta para a documentação e não para o evento ao vivo.

As performances na categoria documental funcionam de forma diferente, ao menos em certa medida, porque geralmente conservam uma instância dual. Em um primeiro momento, são definidas como performances por serem apresentadas em galerias ou outros ambientes e por terem inicialmente uma audiência primária diante da qual o performer assume responsabilidade; em um segundo momento, contarão com um público secundário que terá a experiência somente através da documentação. Mas a diferença é muito menos substancial do que pode aparentar. Considere o estatuto do espectador inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos discutem a performance levando em consideração – como Bauman – a presença do espectador e sua interação com o artista como parte crucial de qualquer performance, a tradição da documentação da mesma é baseada em um conjunto diferente de suposições. É bem raro que o público seja documentado em um nível igual de detalhes quanto ao da ação artística. O propósito de grande parte das documentações é tornar o trabalho do artista disponível para um

público bem maior e não o de registrar a performance como um "ato de interação" entre público e artista em uma situação específica. Em sua maioria, pesquisadores e críticos se utilizam de relatos de testemunhas oculares para verificar as características da performance e acabam não levando em conta a participação do espectador no evento e não discutem a forma como esse público específico percebeu a performance.[6] Nesse sentido, a arte da documentação de performance participa da tradição da reprodução de obras e não da tradição etnográfica de capturar *eventos*.[7]

Admito que a presença desse público inicial não tem importância substancial para a performance enquanto entidade cuja vida útil se dá através de sua documentação, porque nosso engajamento usual como consumidores de tal documentação é antes com a recriação do trabalho do artista e não com a interação efetiva. Para efeito de experimento mental, considere o que aconteceria se descobríssemos que, na verdade, não houve audiência para o *Shoot* de Chris Burden – que ele simplesmente performou a peça em uma galeria vazia e a documentou. Sugiro que tal revelação não traria nenhuma diferença para a nossa percepção da performance, para o seu entendimento como um objeto de interpretação e de avaliação e para seu significado histórico. Em outras palavras, enquanto a presença de um público inicial poderia ser importante para os artistas, para a documentação da performance ele seria meramente casual. Como a colocação bastante clara de Gina Pane que citei anteriormente, quando artistas decidem documentar suas performances, eles assumem responsabilidades perante um público outro diferente daquele inicial para quem performou. Um gesto que, em última instância, retira a necessidade de um público primário (que, no caso de Pane, está impedido de participar ativamente em virtude das exigências da documentação). A longo prazo, não faz mais diferença se houve realmente um público de fato para *Shoot* ou para qualquer outro trabalho clássico de performance – se alguém acabou vendo Acconci na rua Greenwich ou se entrou no estúdio enquanto Cindy Sherman fotografava um de seus autorretratos dissimulados. Neste sentido, não é a presença inicial de um espectador que faz de um evento um trabalho de performance, mas o ato performativo de documentá-lo como tal.

Volto agora à pergunta que me coloquei no início: que diferença faz para o entendimento do conceito de documentação de performance se a imagem de Chis Burden registra algo que de fato aconteceu e a imagem de Yves Klein não? Minha resposta: se estamos preocupados com a constituição histórica desses eventos como performances, esta constatação não fará diferença alguma. Com efeito, a identidade dos documentos de performances como performances não depende da presença de uma audiência inicial na mesma medida que não podemos descartar as "elaborações de estúdio", seja de um tipo ou de outro, da categoria *performance* somente porque elas não foram performadas para uma audiência. Minha sugestão é que a arte da performance é constituída, então, pela performatividade de sua documentação e essa afirmação é verdadeira tanto para Burden e como para Klein. O fato de que uma ocorreu diante de uma audiência e a outra não, não é uma diferença significativa levando em conta ambos contextos de documentação. Em termos pragmáticos, este também parece ser o caso: a diferença entre as gêneses das imagens não teve consequências fundamentais para a história da arte da performance.

Se estivermos preocupados não apenas com o que faz de um evento uma performance, mas também com a noção de autenticidade da performance, então a distinção entre as duas imagens parece mais significativa. Aludi anteriormente que a fotografia de Klein trata de algo "outro" que de uma performance, porque documenta um evento que nunca de fato ocorreu como o vemos na imagem. Este ponto de vista, entretanto, é enfim insustentável. Se me permitem uma analogia com outra forma cultural para argumentar que o salto de Klein não era uma performance, porque ele ocorreu somente dentro do espaço da fotografia, equivaleria dizer que os Beatles não executaram a música em seu álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* porque a performance somente existe no espaço da gravação: o grupo realmente nunca executou a música como a ouvimos. Eu consideraria qualquer alegação desse tipo absurda: é obvio que os Beatles executaram a música – de qual outra maneira há de se entender a execução da música senão como uma performance dos Beatles?[8] Do mesmo modo, está claro que Yves Klein performou seu salto.

Aqueles que estão particularmente preocupados com a música gravada discutiram exaustivamente a questão da relação entre performance e sua documentação. As duas catego-

rias básicas dessa discussão são similares às que propus aqui: a documental e a fonográfica, em que os registros documentais são propostos para capturar diretamente os eventos e a fonográfica consistindo na manipulação sonora da música para produzir gravações de performances que nunca aconteceram daquela maneira específica. Lee B Brown, um filósofo norte-americano que se debruçou sobre essas questões, sugere que as fonografias produzem "trabalhos de fono-arte", uma nova categoria musical a ser considerada em seus termos como trabalhos de arte distintos de uma performance de música tradicional. (BROWN, 2005, p. 214, 216)

Essa é uma argumentação que eu já rejeitei, claro, desde que Brown resolveu o problema da relação entre performance e documentação ao mostrar que a fonográfica é o equivalente aurático da fotografia performada que venho discutindo. Não é uma forma de performance, mas constitui um novo tipo de evento musical completamente diferente. Para mim, em contraste, fono-arte é uma espécie de performance musical, embora exista apenas no espaço de gravação. Mas Brown reconhece um ponto importante: que as fronteiras fenomenológicas entre documentário e fonografia são borradas: nem sempre está claro "se um determinado produto deve ser entendido como um fragmento de fono-arte ou um documento evidente de uma performance." Ele cita como exemplo "os álbuns de 'duetos' que Frank Sinatra havia gravado alguns anos antes de sua morte. Eles soam documentais", embora Sinatra nunca tenha realmente cantado com seus parceiros e "a impressão de dois cantores em diálogo é pura ilusão." (BROWN, 2005, p. 216)

Pode-se dizer exatamente a mesma coisa sobre a fotografia de Klein: parece documental, ainda que a impressão de que Klein saltou desprotegido da janela seja pura ilusão. Enquanto fenômeno, não há necessariamente nenhum modo intrínseco de determinar se aquela imagem de performance é documental ou teatral. E mesmo se alguém soubesse, precisamente, que diferença esse conhecimento faria? Estaríamos privados do prazer de ouvir Sinatra cantar com seus parceiros de dueto porque ele não fez isso realmente? Da mesma forma, nossa apreciação da fotografia de Klein saltando no vazio estaria maculada pelo fato de ele não mostrar a rede de segurança na imagem final? Não poderíamos, então, apreciar as maneiras como Sherman incorpora uma enorme variedade de persona-

gens em suas imagens simplesmente porque nunca tivemos acesso direto à sua realização? Se quisermos insistir em um critério de autenticidade ao contemplar a documentação de uma performance, devemos perguntar a nós mesmos se acreditamos na autenticidade que reside nas circunstancias subjacentes da performance as quais podem ou não estar evidentes na documentação.

Brown aponta outra possibilidade que vale a pena considerar: que a relação fundamental não é aquela entre o documento e a performance, mas aquela entre o documento e seu público. Talvez a autenticidade do documento de performance resida em sua relação com o seu observador e não como um evento ostensivamente originário: sua autoridade pode ser fenomenológica e não ontológica. Da mesma forma que alguém pode ter o prazer em ouvir Sinatra cantar duetos com cantores com quem Sinatra nunca teve qualquer interação real, pode-se ter o prazer de ver Klein pular no vazio ou o de contemplar as consequências de Burden permitir-se ser baleado. Esses prazeres estão disponíveis na documentação e, portanto, não dependem se o público testemunhou o evento original. A possibilidade mais radical é de que podem sequer depender se o evento original realmente ocorreu. Pode ser que o nosso sentido de presença em relação a essas peças derive não do fato de tratarmos o documento como um índice de acesso a um evento que ocorreu no passado, mas de perceber o próprio documento como uma performance que remete diretamente a um projeto estético – ou sensibilidade de um artista – e para o qual somos o público presente.

Notas

[1] Isabela de Oliveira Barbosa é graduanda do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). E-mail: isabelaob@id.uff.br

[2] Luciano Vinhosa é Doutor em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal (UQAM, 2004), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ,1997) e Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1986). É Professor Associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8593-1223.

[3] Jones salienta que Klein expôs a teatralidade de sua imagem publicando duas versões diferentes, uma com um ciclista na rua e outra sem, revelando tacitamente sua natureza construída.

[4] Alguns podem excluir minha categorização do trabalho de Acconci como performance. É verdade que seu trabalho nesse período seja comumente classificado pela rubrica de arte conceitual (e também poderia ser considerado arte processual). Não peço desculpas por reivindicá-lo como performance. Dificilmente sou o único a fazê-lo: O'Dell, por exemplo, inclui Acconci na categoria de performance sem comentar. Frazer Ward argumenta que as duas categorias deveriam ser vistas como um engajamento que se mescla em um diálogo sem conclusão, e não como partes distintas.

[5] Para uma discussão breve, centrando o fracasso previsível no trabalho de Acconci, ver Philip Auslander, Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance, em *From Acting to Performance*. Londres: Routledge, 1997, pp. 89-97.

[6] Esta observação pretende apenas marcar diferenças disciplinares, e não sugerir que a inclinação etnográfica dos estudos da performance permite uma perspectiva superior sobre performance do que aquelas propostas pelos estudos de belas artes.

[7] Falar em recriar a performance sugere a reconstrução de um objeto. Em contraste, o termo "reviver" (*revival*), utilizado em inglês para descrever produções teatrais de peças existentes, sugere um reacordar de uma entidade orgânica, e não reconstruir um objeto perdido.

[8] Para uma discussão breve da ideia de que registros constituem uma experiência primária da música em uma sociedade mediada, e que tais registros devem ser entendidos como performances em si, ver Philip Auslander, Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto, *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, 2004, p. 5. Estou sugerindo que a situação cultural da performance é similar àquela da música popular: que as experiências da audiência são pensadas incialmente como documentação, não como performances ao vivo, e que esses documentos efetivamente se tornam as performances.

Referências

AUSLANDER, Philip. Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance. In *From Acting to Performance*. Londres: Routledge, 1997, pp.89–97.

AUSLANDER, Philip. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, 2004.

AUSTIN, J. L. Lecture I in How to Do Things with Words. In AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, volume I. Londres: Routledge, 2003.

BAUMAN, Richard, A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertexuality. Malden: Blackwell, 2004.

BROWN, Lee B. Phonography. In GOLDBLATT, David; BROWN, Lee B. (Ed.). *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.

ERICKSON, Jon. Goldberg Variations: Performing Distinctions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 21, n. 3, 1999.

GILBERT, Helen. Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre. *Textual Studies in Canada*, n. 10-11, 1998.

JONES, Amelia. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. Art Journal, v. 56, n. 4, 1997.

JONES, Amelia. Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. Art History, v. 17, n.4, 1994.

O'DELL, Kathy. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. *Performance Research*, v. 2, n. 1, 1997.

WARD, Frazer. Some Relations between Conceptual and Performance Art. *Art Journal,* v. 56, n. 4, 1997.

Como citar: AUSLANDER, Philip. A Performatividade na Documentação de Performances. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, pp. 337-352, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352

** Philip Auslander é professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Geórgia. Este ensaio origina-se de um documento apresentado no simpósio *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* no MUMOK, Museu de Arte Moderna em Stiftung Ludwig, Viena, Áustria em 5 de novembro de 2005. É uma versão revisada e expandida do texto publicado, tanto em inglês quanto em alemão, no *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*, editado por Barbara Clausen e Nina Krick para MUMOK Theory 03. Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006. O livro mais recente de Auslander é *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music.*

artigos

O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade

The Wlademir Dias-Pino´s Poem//Process: Between the Writing and Visuality

El poema//proceso de Wlademir Dias-Pino: entre escritura y visualidad

Thiago Grisolia Fernandes *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.355-374

RESUMO: O presente artigo apresenta o movimento do poema//processo, criado pelo poeta mato-grossense Wlademir Dias-Pino em 1967, que envolveu uma série de poetas e artistas e marcou uma passagem importante na história das vanguardas da literatura e da arte brasileiras. A partir dos principais conceitos do movimento, trataremos das imbricações entre poesia e artes visuais utilizando três abordagens inter-relacionadas na poesia de Dias-Pino: a separação entre as ideias de estrutura e de processo; a separação entre as ideias de língua e de linguagem; e a recusa radical à escrita alfabética. Também serão marcados os aspectos que aproximam e que separam o poema//processo da chamada poesia visual e da Poesia Concreta de Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari.

PALAVRAS-CHAVE: Wlademir Dias-Pino; poema//processo; poesia visual

* Thiago Grisolia Fernandes é doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (2015) e bacharel em Produção Cultural (2012) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: goathigrisolia@yahoo.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0856-8528

ABSTRACT: This paper presents the movement called poem//process, created by the poet from Mato Grosso Wlademir Dias-Pino in 1967, which involved a series of poets and artists and marked an important passage in the history of the avant-garde of Brazilian literature and art. From the main concepts of the movement, we will talk about the imbrications between poetry and visual arts by using three interrelated dimensions in Dias-Pino's poetry: the separation between the concepts of structure and of process; the separation between the concepts of idiom and language; and a radical refusal to alphabetic writing. Also will be marked the aspects that approach and separate the poem//process of the so-called visual poetry and Concrete Poetry of Haroldo and Augusto de Campos and Décio Pignatari.

KEYWORDS: Wlademir Dias-Pino; poem//process; visual poetry

RESUMEN: El presente artículo presenta el movimiento del poema//proceso, creado por el poeta mato-grossense Wlademir Dias-Pino en 1967, que envolvió una serie de poetas y artistas y marcó un pasaje importante en la historia de las vanguardias de la literatura y del arte brasileñas. A partir de los principales conceptos del movimiento, trataremos de las imbricaciones entre poesía y artes visuales utilizando tres enfoques interrelacionados en la poesía de Días-Pino: la separación entre las ideas de estructura y de proceso; la separación entre las ideas de lengua y de lenguaje; y el rechazo radical a la escritura alfabética. También se marcarán los aspectos que aproximan y que separan el poema//proceso de la llamada poesía visual y de la Poesía Concreta de Haroldo y Augusto de Campos y de Décio Pignatari.

PALABRAS CLAVE: Wlademir Días-Pino; poema//proceso; poesía visual

Recebido: 18/4/2019; Aprovado: 20/5/2019

Como citar: FERNANDES, Thiago Grisolia. O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 355-374, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.355-374

O poema//processo de Wlademir Dias-Pino: entre escritura e visualidade

O poeta Wlademir Dias-Pino (1927-2018), ao ser perguntado[1] sobre o motivo pelo qual o poema//processo[2], movimento de vanguarda criado por ele e por vários outros poetas na década de 1960, não obteve o espaço que, supunha-se, lhe caberia na história da literatura brasileira, sugere que se abra a primeira página do catálogo da exposição retrospectiva de sua obra, no Oi Futuro/Rio de Janeiro, em 2010. Ali, em letras maiúsculas, lê-se a seguinte citação do próprio Wlademir: "O CÓDIGO ALFABÉTICO É, POR CERTO, O INSTRUMENTO MAIS CRUEL QUE O HOMEM JÁ INVENTOU". (DIAS-PINO, 2010, s/p) E, então, o poeta se pergunta como a crítica poderia levar em consideração um movimento de poesia que se baseia em uma afirmação como essa: a poesia visual exigiria uma crítica igualmente visual, e o poema de processo exigiria uma crítica de processo, que simplesmente não existe.

O que ocorre é que, para ele, a escrita alfabética teria aprisionado a poesia, limitando sua possibilidade de expandir-se, de atingir um maior leque de sua verdadeira potência; ela proporciona o desenvolvimento das línguas a que se permite a poesia, mas não de suas linguagens. Essa distinção entre língua e linguagem é fundamental para o poema//processo, na medida em que evidencia a diferença, para o poeta, entre a Poesia e o Poema. Diz ele:

> Os poetas do movimento do Poema-Processo (livres do sofisticado do heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e mais do que isso, sabem que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separaram, definitivamente, o que é língua de linguagem dentro da literatura. (DIAS-PINO, 1971, s/p)

Neste sentido, Wlademir Dias-Pino pontua, já de saída, que suas operações poéticas se baseiam em uma renúncia primordial: a renúncia à palavra pensada em seu sentido positivo; e que esta renúncia não implica em uma falta, em um déficit ou em uma pobreza, mas em uma concepção processual da linguagem, que será trabalhada neste artigo.

Embora seja possível flagrar essa intensidade não-vocabular em trabalhos como o grande poema A AVE, escrito entre 1948 e 1956, anterior, portanto, à criação do movimento do poema//processo, que teve como marco inicial e data de publicação de seu primeiro manifesto o ano de 1967, este texto abordará algumas questões a respeito desse movimento, já que ele institui, vanguardisticamente, vários dos pressupostos poéticos que já estavam presentes desde A AVE, e desde o início da trajetória de Wlademir[3]. Um desses pressupostos, o principal deles, é justamente essa tríade – que deve ser pensada, em nível de estudo da vasta obra deste poeta, de maneira indissociável: a separação entre as ideias de estrutura e de processo; a separação entre as ideias de língua e de linguagem; e a recusa à escrita alfabética.

Seu movimento nasce, de algum modo, no esteio de sua ruptura com o movimento da Poesia Concreta; embora tenha sido um de seus fundadores, Wlademir aponta de modo contundente alguns problemas relativos ao que ele chama de grupo concretista, e não de

movimento: o principal deles seria o de que os manifestos, notadamente os publicados em 1956 (CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de, 2006), são assinados pelos integrantes do Noigandres, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, não cumprindo, portanto, a função de um manifesto, que seria a de revelar as intenções de um movimento de vanguarda. Sendo o Noigandres um grupo de três pessoas, não seria razoável considerá-los como um movimento; o que melhor poderia ter se aproximado de um manifesto da poesia concreta se encontraria discretamente publicado em uma página da revista *O Cruzeiro*, de 2 de março de 1957[4]. A matéria de que se trata, segundo Wlademir, teria sido fruto de uma conversa com os seis poetas que fundaram a poesia concreta no Brasil: Haroldo, Augusto, Décio, mas também Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e o próprio Wlademir. Ferreira Gullar, contudo, em Experiência neoconcreta: momento-limite da arte (2007), referindo-se à fundação do concretismo no Brasil, inclui no grupo fundador do movimento os nomes de Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, e faz afirmações como a de que "[o] poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas e constituiu uma inovação de indiscutível originalidade que, se dependesse de mim, não teria existido" (GULLAR, 2007, p. 22), sem sequer citar o nome de Wlademir que, desde 1948, já vinha trabalhando em seu poema A AVE e desenvolvendo forte pesquisa poética de cunho visual.

É interessante notar que, mesmo nesta reportagem, onde se considera a participação dos seis poetas na poesia concreta, já se pode observar uma distinção de Wlademir em relação aos demais. O texto, intitulado justamente "A desintegração vocabular na poesia concreta", afirma o seguinte:

> As palavras, no poema, se desintegram, se dissociam, se esfacelam em sílabas e letras que se juntam ou não às palavras seguintes ou próximas. Segundo Décio Pignatari, esse é um caráter de transição na poesia concreta: "Nossa tendência é respeitar a integridade da palavra. Ela, e não a letra, é a base do poema". Mas em alguns concretos (Wladimir Dias Pino, por exemplo) isso chega ao ponto da eliminação do alfabeto que é substituído por lugares geométricos, formas e cores. (DIAS-PINO, 2010, s/p).

Ou seja, ao passo que Décio Pignatari, e com ele seus companheiros no Noigandres, estavam seguindo a tendência de "respeitar a integridade da palavra" como "base do poema",

Wlademir, já àquela época, trabalhava na dinamitação da palavra e na "eliminação do alfabeto". E o que entra no lugar dessa escrita alfabética são justamente formas, cores, geometrias, aspectos usualmente relegados aos domínios das artes visuais.

Se, no entanto, Haroldo de Campos insistia em pensar, por exemplo, o trabalho da artista Mira Schendel, notadamente uma artista visual, no campo da poesia, dizendo sobre seu trabalho que "o quadro dela já é um poema, um poema-quadro, um quadro-poema" (CAMPOS, 1996, p. 234), por outro lado, aqui, no caso do poema//processo, vê-se um certo esforço da crítica de situá-lo no campo das artes visuais. Em forte texto publicado na Revista Ponto 2, em 1968, o poeta Moacy Cirne coloca em jogo essa visada, afirmando o seguinte:

> Muitos têm insistido em situar o poema/processo na área das artes plásticas. Certamente – e a última fase da poesia concreta já o mostrara – cada vez mais nos afastamos da literatura. Mais do que isso: os nossos críticos ainda não perceberam que a literatura por excelência do século XX é a estória-em-quadrinhos. [...] A poesia não poderia ficar presa ao jogo fácil das palavras, que puxam palavras – associações paranomásticas que não mais funcionam –, nem a falsa engenharia estrutural / que termina na mais pura esterilidade. A crise da poesia é simplesmente a crise da palavra (no poema). (CIRNE, 1968, s/p)

Ora, por certo o poema//processo, mais do que qualquer dos poemas de todas as fases da poesia concreta brasileira, afasta-se da literatura, para usar a expressão de Moacy, mas apenas na medida em que não considera a palavra como base do poema, como Pignatari – e, talvez por isso, Wlademir tenha indicado sua citação a respeito da escrita alfabética como resposta para o fato de seu movimento não ter entrado para os anais da História. E também, de certo modo, na medida em que se afasta, sobretudo, da continuidade da história da literatura brasileira, pensada como uma tradição. Para o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, a tradição moderna é sempre uma "tradição da ruptura" (PAZ, 2013), que desaloja qualquer que seja a tradição imperante, em que o que se transmite é a própria intransmissibilidade, em que o que continua não é senão a descontinuidade; é, talvez, neste horizonte que se observa que um dos poucos volumes sobre história da literatura brasileira que tece considerações, ainda que breves, a respeito do poema//processo

é aquele de Gilberto Mendonça Teles, intitulado justamente Vanguarda europeia e modernismo brasileiro (TELES, 1987, pp. 185-186), podendo a ideia de vanguarda funcionar como uma síntese da tradição da ruptura de que fala Octavio Paz.

O próprio Wlademir afirma essa descontinuidade em relação à tradição da poesia moderna brasileira. Em entrevista a Joaquim Branco, datada de 1969, é convidado a responder às seguintes questões: "O poema-processo resolve o problema da atual poesia brasileira? Ou apenas desata o nó concretista?" (BRANCO apud DIAS-PINO, 1971, s/p), ao que o poeta, então, responde:

> O nosso movimento nada tem que ver, como continuidade, com a poesia brasileira (literatura); por isso, recusa, conscientemente, o nome de poesia (estado espiritual) para firmar o de poema (físico) / processo. Ele é uma ruptura, esta é nossa radicalidade". (DIAS-PINO, 1971, s/p)

E continua, fazendo uma genealogia da moderna poesia brasileira, passando pelo verso branco de Mário de Andrade, a perda da pontuação – que ele atribui, entre outros, de modo no mínimo contestável, a Adalgisa Nery –, a força contra a adjetivação pela valorização do substantivo e do verbo, com Murilo Mendes e Drummond, respectivamente, até João Cabral, com o que ele chama de "estruturação do verso pela gramática" (DIAS-PINO, 1971, s/p), para chegar no ponto crucial onde o poema//processo interrompe a transmissão dos valores que o poriam na linhagem da tradição:

> Assim é que a poesia modernista girou sempre em tôrno da palavra, até mesmo usando-a em estado de dicionário, e nós acentuamos, agora, que o que nos interessa é o projeto do poema. A palavra passa a ser dispensada; nem existe diferença entre a pintura e o poema. A poesia modernista era um problema de língua e o do nosso poema é de linguagem. (DIAS-PINO,1971, s/p)

É justamente por tratar de um "problema de linguagem", e não de língua, que o poema//processo tem sido inserido mais nos estudos das artes visuais do que da literatura – e também porque a trajetória de Wlademir o apresenta como um pesquisador visual, embora ele tenha preferido o "título" de poeta. Mas, embora valha-se de "lugares geométricos, formas e cores" (DIAS-PINO,1971, s/p), os processos operados por esse movimento

são da ordem do poema – não apenas porque, como já visto na introdução deste estudo, não é possível "determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma possível" (PUCHEU, 2010, p. 27), podendo utilizar-se, então, "de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias" (PUCHEU, 2010, p. 24, grifo nosso), mas sobretudo porque, no poema//processo, há sempre uma proposta de leitura. Moacy Cirne comenta:

> Por que o poema/processo não é domínio das artes plásticas, embora esteja realmente / bem próximo? Além da voltagem semântica que caracteriza quase todos os nossos poemas, um problema mais importante se apresenta: as direções de leitura. (CIRNE, 1968, s/p)

Isto quer dizer que, enquanto nas artes visuais "lemos a estrutura (leitura abstrata) que, por mais dinâmica que possa ser, encerra sempre uma rigidez operatória", o poema//processo oferece uma possibilidade de leitura circular: "para apreender o global, depois de um primeiro contato com a obra, e conforme o poema, são necessárias várias leituras (simultâneas ou não) de suas diversas estruturas". (CIRNE, 1968, s/p) O poema reproduzido a seguir (Fig. 1), de Álvaro de Sá, é um exemplo, entre muitos, deste tipo de leitura. Nele, uma seta indica uma possibilidade de leitura (ECO), e outra seta indica, simultaneamente, uma outra (ODE); há ainda as possibilidades que independem das setas. Segundo Wlademir, o poema "assim consegue uma leitura global (mas não monogramática ou figurativa)" (DIAS-PINO, 1971, s/p), na medida em que há diversas estruturas que, tendo estabelecido um projeto de processo, podem se desdobrar em vários outros processos (Fig. 2). Neste caso, as setas ilustram, de maneira mais explícita, o que em outros poemas do movimento aparece apenas como possibilidade, sem a necessidade da ilustração das setas como indicações de leitura. Este poema, portanto, deixa bastante explícito o projeto de multiplicidade de direções de leitura que está no cerne de todo o programa processualista.

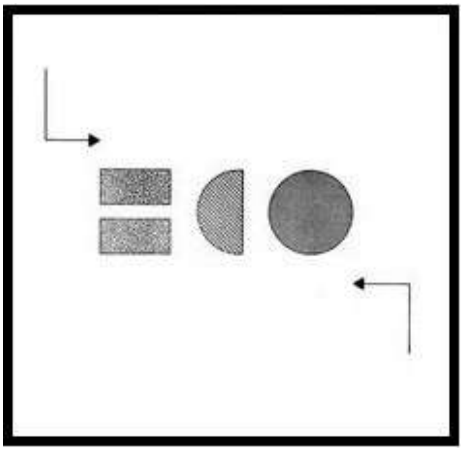


Fig. 1 – Álvaro de Sá, *Sem título*, 1968.
impressão sobre papel
(Fonte: DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.)

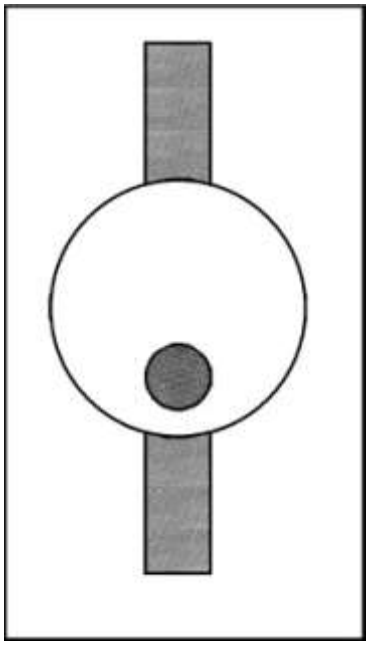


Fig. 2 – Álvaro de Sá, *Sem título*, 1968.
impressão sobre papel
(Fonte: DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.)

A respeito das diferentes possibilidades de leitura de um poema, Wlademir afirma que, nos poemas figurativos, há uma leitura simbólica – pois o que está em jogo, neste caso, são os símbolos, as imagens (metáforas) que compõem o texto, e que precisam ser decifradas. Ali, há a escrita em seu sentido positivo, como mencionado no início deste artigo: coloca-se uma cifra sob cada pensamento, tornando-o passível de ser decifrado; e não há ausência, corte, cesura implicada neste tipo de escrita. Há ainda, segundo o poeta, uma "leitura abstrata", que é aquela que se dá em relação à estrutura – e teria sido João Cabral o poeta que levou a estrutura a sua potência máxima na poesia brasileira, ao arquitetar, sabidamente, sua forte "engenharia estrutural", que Moacy Cirne chama de "falsa" e diz sempre "terminar na mais pura esterilidade". (CIRNE, 1968, s/p) Mas o processo, diz Wlademir, requer uma "leitura criativa": há que se ler não as imagens do poema, nem sua estrutura, mas as diversas estruturas que encadearam aquele processo, e isso requer do leitor a mesma criatividade que requereu do autor. Essa leitura é circular porque não pode ser feita linearmente: é necessário retomar o processo para visualizar o projeto do poema. "Mais do que a concretização de um objeto o Processo é a visualização do Projeto", diz Wlademir, concluindo: "Estrutura é função; nós queremos é funcionamentos: sistemas". (DIAS-PINO, 1971, s/p)

A "leitura criativa", portanto, de que fala Dias-Pino, é uma leitura sistêmica, que envolve o leitor na engrenagem que faz funcionar o poema enquanto processo/projeto. A estrutura é rígida, e o processo é necessariamente participativo. Assim é que Moacy Cirne afirma:

> Sanderson Negreiros amplia a faixa dos poetas: todo consumidor/participante seria também um poeta ("A "operação/poema" tem a vantagem de: ficando o consumidor/participante inteiramente certificado de ter entendido o "projeto", realizará não só os indicados agora, diminutamente, mas fará outros tantos "projetos", que quiser para os realizar em cadeia até reduzi-los a novas concepções e/ou destruições"). (CIRNE, 1968, s/p)

Dias-Pino, manifestando seu descontentamento com a propriedade intelectual e criativa – além, evidentemente, da social –, que, em sua concepção, limita o acontecimento do poema enquanto projeto de um processo a partir dos grilhões da autoria, reforça o sentido

político do poema//processo no seio dessa conjunção de estruturas que geram outras e outras. Assim é que o projeto, no poema//processo, é reutilizável: deve ser apropriado por todos os leitores, que podem (alguns diriam: devem) dar continuidade ao projeto; re-projetá-lo; projetar novos processos; entrar na circularidade desta leitura criativa, desta leitura sistêmica.

Pode-se dizer que essa leitura sistêmica permite uma quebra da hierarquia do olhar do leitor sobre o texto, pensado aqui em sentido ampliado, possibilitando uma leitura circular. No caso do poema//processo, a quebra da hierarquia é, de algum modo, também social, já que a circularidade que ela possibilita é também entre autor e leitor. Em virtude de sua infância passada em uma célula comunista no Mato Grosso, toda a organização de vida do poeta deu-se, em suas palavras, através de uma perspectiva "sectária", querendo com esse termo referir-se, talvez, à ideia de uma perspectiva demasiado segmentada, arregimentada por uma estrutura organizacional rígida. Provém disto, segundo ele, o fato de organizar sua vida quinquenalmente, dedicando cinco anos a cada uma de suas atividades (foi assim que, após cinco anos, o primeiro movimento que ele criou, o Intensivismo, pareceu-lhe ter durado o suficiente); e provém disto também o fato de ele dedicar cinco anos à leitura e cinco anos à escritura – pois, segundo o poeta, esses dois elementos são interdependentes e concorrem de maneira equivalente para a criação de processos. É deste modo que com a leitura circular, no poema//processo, não se trata apenas de uma quebra da hierarquia do olhar, do ponto de vista formal, embora isso seja extremamente importante: como visto, é essa quebra que elimina a linearidade da leitura figurativa em prol de uma leitura sistêmica, das várias camadas, não de significação, mas de estruturas, de que é composto um poema de processo. Trata-se, neste caso, sobretudo de uma quebra da hierarquia social imposta pelos paradigmas de leitura a que estamos acostumados, pois no poema//processo o leitor participa efetivamente do processo, cabendo a ele, inclusive, apropriar-se de seu projeto para a elaboração de novos.

Observe-se, como exemplo, o poema Baleutros, de Pedro Bertolino (Fig. 3), poeta catarinense que participou do poema//processo:

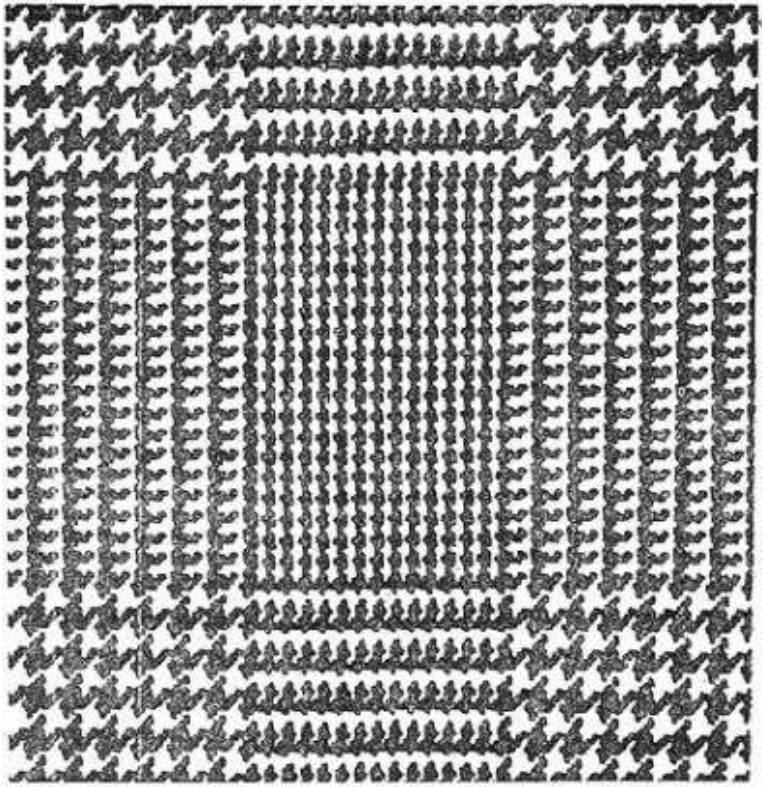


Fig. 3 – Pedro Bertolin, *Baleutros*, s/d.
impressão sobre papel
(Fonte: DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.)

Se no exemplo trazido anteriormente (Figs. 1 e 2), o poema de Álvaro de Sá encerrava um processo que partia de uma matriz ainda fortemente alfabética (embora as palavras ECO ou ODE não estivessem escritas de maneira convencional, elas eram perfeitamente legíveis), para apenas no processo seguinte ser desdobrada em uma composição que eliminava mais radicalmente a palavra, sem perder, contudo, a "voltagem semântica", para usar a expressão de Moacy Cirne, neste Baleutros a matriz do processo já elimina radicalmente a palavra, ficando a voltagem semântica a cargo do leitor. E o próprio poeta escreve, a respeito do poema, o seguinte:

> Este poema apenas inaugura um processo. O consumidor poderá estabelecer sua versão condicionando as formas em preto e / ou branco as noções ou conceitos de sua plena opção. Por exemplo, poderá ler: – "O EU E O OUTRO" – "A ESMOLA E A MISÉRIA" – "NECESSIDADE E SATISFAÇÃO" – "O AMOR E A VIDA" – etc… etc... (BERTOLINO apud DIAS-PINO, 1971, s/p)

Álvaro de Sá traz a noção de "versão", bastante explorada por Wlademir na consolidação do poema//processo, como índice definitivo dessa participação do consumidor na "leitura" do processo:

> Cada consumidor/participante/criativo ao explorar o processo cria ele próprio "versões", de acordo com seu repertório. Se o importante é a invenção de novos processos, todas as "versões" têm igual valor, inclusive a do criador do processo, e os conceitos de bom e ruim são substituídos pela opção de cada um. (SÁ, 1975, p. 55)

Em texto publicado no Jornal do Escritor e reproduzido, sem a data de publicação ou atribuição de autoria (talvez, neste caso, por se tratar de uma visão de todo o movimento do poema//processo), no livro de Dias-Pino, Processo: linguagem e comunicação (1971), é apresentado de maneira mais sistemática como o movimento encara essa noção de versão, que pode ser facilmente atribuída aos poemas aqui apresentados, complementando a ideia de Wlademir de que "a diferença entre um poema processo e o visual, é que o poema processo sempre tem, como prova dos nove, uma versão, enquanto que o poema visual é fechado e concluso". (DIAS-PINO, 2010, s/p) Diz o texto:

> Versão – antes de tudo, no primeiro estágio, é a valorização da matriz e, consequentemente, da série; e talvez seja o único critério para a avaliação do poema/processo, uma vez que ele é totalmente em aberto. Se um poema comporta versões, ele encerra um processo. A versão, em segundo estágio, já é o relativo total, uma vez que o poema se auto-supera, acrescido pela experiência de outros autores, até o ponto de consumir todas as possibilidades do poema inaugurador do processo e se incorporar, pelo consumo das versões, à cultura da massa. Criando nova lógica de consumo em contraposição com a descoberta do massificado. (DIAS-PINO, 1971, s/p)

Há ainda alguns casos em que a dimensão social dessa relação entre o autor e o consumidor, que põe em jogo a dinâmica e a potência das versões do mesmo processo e é o que no Poema//Processo constitui mais fortemente essa leitura circular aqui discutida, aparece de forma mais explícita – pois tanto mais explícita será colocada essa dimensão quanto mais ela solicitar um investimento do corpo, tanto do escritor quanto do leitor/consumidor. Submeter-se ao avesso da escrita, buscando o potencial de ausência que há por sob o texto, implica em um reviramento que se dá, no mais das vezes, através do corpo (nele ou com ele). Neste sentido, experiências como o poema A corda, de Neide Sá, ou o Grande Pão Poema, coletivo, trazem à tona a leitura circular em que escritura e leitura participam em pé de igualdade na constituição do processo que se põe em jogo, e fazem-no de forma mais explícita, porque envolvem a presença do corpo (não se trata de tentar asseverar, em hipótese alguma, que a presença do corpo garanta, por si só, o abalamento da hierarquia entre autor e leitor; apenas observa-se que, em alguns casos, e notadamente nestes dois que serão apresentados, essa presença evidencia o aspecto da leitura circular que interessa tratar aqui).

No primeiro caso, Neide Sá cria em 1967 e recria, até 2010, seu poema estendendo uma corda no espaço para que o público pendure, com prendedores de varal de roupa, uma série de textos retirados de revistas da época com os temas mais repetidos pela imprensa, mas também palavras soltas retiradas dessas manchetes, fotos e até objetos que digam respeito a estes assuntos (Neide menciona sutiãs e caixas de pílulas anticoncepcionais).

> Ao falar desse projeto, Neide afirma que sua preocupação maior era com cada pessoa do público, e que procurou criar uma situação em que cada indivíduo pudesse agir livremente, e não como um ser passivo, perdido na massa anônima. Daí o duplo sentido do nome do projeto, que faz referência ao verbo acordar: um estímulo para superar a passividade e o espírito contemplativo, e vislumbrar todo um universo de possibilidades pessoais de criação. (MARGUTTI, 2014, p. 40)

É um caso em que a leitura só pode ocorrer se houver uma participação do leitor; se o leitor se propuser, efetivamente, a essa co-escritura do processo que se coloca na proposição da poeta. A matriz de que parte o processo, neste caso, não é mais textual, como no primeiro exemplo (ECO – ODE), mas também não é mais somente visual (como a malha de padronagens em preto-e-branco de Bertolino): ela é matérica, física, e exige uma disposição igualmente física, corporal do consumidor: o processo, aqui, prescinde dos corpos em ação – a corda de Neide (Fig. 4) exige que o leitor acorde, ponha-se em processo junto com o processo do poema.

O outro caso, o Grande pão poema, foi uma espécie de poema-processo-performance que juntou, em abril de 1970, mais de 30 artistas de Pernambuco na Feira de Arte de Recife, no Pátio de São Pedro. Tratava-se de um pão de mais de dois metros de comprimento, apresentado como um poema//processo, que foi comido por todos os presentes na Feira, totalizando quase 5 mil participantes. Amplamente divulgado pela imprensa da época, com nota de destaque no Jornal do Brasil (matéria datada de 07/04/70 sob a manchete "Pão poema-processo com 2m é comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte de Recife", fac-similada no volume Processo: linguagem e comunicação [DIAS-PINO, 1971]), o acontecimento foi, para Wlademir, o índice mais notável do caráter vanguardista do poema//processo – pois tratou-se de um acontecimento com forte conotação política, evidenciando o problema da fome no Nordeste e solicitando a deglutição literal do poema por parte dos consumidores. O fazimento do pão enquanto poema (ou do poema enquanto pão), que era o processo que estava em jogo naquele caso, funcionava como matriz do outro processo: a deglutição por parte dos "leitores". Ler este poema significava comê-lo – de modo que a leitura não poderia ser simbólica nem abstrata; só poderia ser criativa, ou

Fig. 4 – Neide Sá, *a corda*, 1967.
fotografia
(Fonte: MARGUTTI, Mário. *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2014.)

participativa, ou circular, ou sistêmica (todos os nomes utilizados, aqui, para definir a leitura de que se trata no poema//processo, e que fica mais evidente neste caso); pois só se completa no chamamento ao outro, e mais: à fome (desejo) do outro, ao corpo do outro.

O poema//processo encerra ainda uma série de outras problemáticas que não caberia aqui desenvolver – como sua estreita relação com aparatos da ciência da informação, que levariam uma vertente do movimento a, mais tarde, levá-lo à poesia digital (como o Grupo Poéticas Digitais, da ECA/USP, coordenado por Gilbertto Prado); ou sua aproximação, pela semiótica, a aspectos da publicidade, trabalhados poeticamente, por exemplo, por Philadelpho Menezes, e teoricamente por Lucia Santaella; ou seus desdobramentos em escultura, performance, videoarte e inúmeras outras plataformas que o aproximam ainda mais das artes visuais (é assim que, por exemplo, em Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá, livro recentemente lançado por Mário Margutti sobre a trajetória desta importante participante do movimento do poema//processo e grande amiga e interlocutora de Wlademir Dias-Pino, Neide é apresentada ora como "poeta" ora como "artista" [MARGUTTI, 2014]).

Mas pareceu-nos mais importante acentuar esses elementos do poema//processo que nos fazem deflagrar, nele, aspectos da desescrita[5]: a ausência de palavra na inauguração de um processo que, sobrepondo várias camadas de estruturas, permite uma leitura circular, onde o consumidor, e em certas experiências o corpo mesmo do consumidor, encontra-se necessariamente implicado, rompendo assim com a hierarquia da escritura sobre a leitura e permitindo que o não-escrito seja parte efetivamente constitutiva do texto, sem que isso opere uma falta.

Notas

[1] Trata-se de uma entrevista que o autor realizou com o poeta, não publicada, em seu estúdio no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, em 03/11/2014. Todas as citações indiretas não referenciadas, ao longo do texto, referem-se a esta entrevista.

[2] Durante a pesquisa que originou este artigo, várias grafias foram observadas em relação ao nome deste movimento, várias delas grafadas, inclusive, pelo próprio Wlademir, tais como "poema processo", "poema/processo", "poema-processo", e até mesmo "poema de processo". A opção pelo "poema//processo", grafia que será doravante utilizada (salvo por citações em que apareça de modo diferente, em que será preservada a grafia adotada por cada autor), deu-se por ser a que se encontra no último grande estudo acerca da obra de Wlademir: o catálogo de sua exposição retrospectiva no Oi Futuro. (DIAS-PINO, Wlademir. *Wlademir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010)

[3] Apesar de o Intensivismo, movimento criado por Wlademir Dias-Pino ainda no Mato Grosso, e seus livros-poemas mais importantes antes do poema//processo, *A AVE* e *SOLIDA*, se utilizarem da palavra em sua constituição alfabética, é razoável inferir que eles já eram exemplares da postura radical de Wlademir em relação a essa codificação, e que eles já se apresentavam como obras em que a ausência se mostrava implicada como elemento constitutivo de sua poética.

[4] A matéria encontra-se fac-similada no catálogo de sua exposição do Oi Futuro. (DIAS-PINO, Wlademir. *Wlademir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010)

[5] A expressão "desescrita" foi desenvolvida pelo autor em sua dissertação de mestrado (FERNANDES, Thiago Grisolia. *Desescrita:* Signos da ausência. Niterói, 2015. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015).

Referências

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista a Sonia Salzstein. In SALZSTEIN, Sonia (Org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Org.). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CIRNE, Moacy. Duas ou três coisas sobre o Poema/Processo. *Revista Ponto 2*, Rio de Janeiro: Ponto, 1968. Disponível em http://www.poemaprocesso.com.br/textos.php?texto =89. Acesso em abril de 2019.

DIAS-PINO, Wlademir. *Wlademir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

MARGUTTI, Mário. *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2014.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PUCHEU, Alberto. Apresentação. In CICERO, Antonio. *Antonio Cicero* / por Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda: produto da comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Fotografias do impossível – O limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop

Photographing the Impossible – The threshold on photographs made by Hans Breder and Walter Tochtrop

Fotografías del Imposible – El umbral en las fotografías de Hans Breder y de Walter Tochtrop

Isadora de Vilhena Barretto *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.375-394

RESUMO: Neste artigo, propõe-se o aprofundamento teórico do conceito de limiar a partir da análise das obras de Hans Breder e do fotógrafo brasileiro Walter Tochtrop. Primeiramente, a ideia de dissolução e deformação são analisadas a partir do pensamento de Gaston Bachelard e de suas reflexões a respeito dos arquétipos da água e do ar. Posteriormente, discute-se a presença do espelho enquanto elemento artístico, evocando a ideia de heterotopia desenvolvida por Michel Foucault. A partir disso, propõe-se o caráter reflexivo, crítico e criativo das zonas liminares, compreendo-as como um possível espaço de transformação e engendramento de novas realidades.

PALAVRAS-CHAVE: limiar; fotografia; Tochtrop; Breder

* Isadora de Vilhena Barretto é mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS-UNIRIO) e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ).
E-mail: isadora.barretto@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7763-4878

ABSTRACT: In this article, it is proposed the theoretical deepening of the concept of threshold from the analysis of the works of Hans Breder and the Brazilian photographer Walter Tochtrop. First, the idea of dissolution and deformation are analyzed from Gaston Bachelard's thought and his reflections on the archetypes of water and air. Subsequently, the presence of the mirror as an artistic element is discussed, evoking the idea of heterotopia developed by Michel Foucault. From this, the reflexive, critical and creative character of the liminal zones is evoked, understanding them as a possible space for transformation and engenderment of new realities.

KEYWORDS: threshold; photography; Tochtrop; Breder

RESUMEN: En este artículo, se propone la profundización teórica del concepto de umbral a partir del análisis de las obras de Hans Breder y del fotógrafo brasileño Walter Tochtrop. En primer lugar, la idea de disolución y deformación se analiza a partir del pensamiento de Gastón Bachelard y de sus reflexiones acerca de los arquetipos del agua y del aire. Posteriormente, se discute la presencia del espejo como elemento artístico, evocando la idea de heterotopía desarrollada por Michel Foucault. A partir de eso, se evoca el carácter reflexivo, crítico y creativo de las zonas liminares, comprendiendo como un posible espacio de transformación y engendramiento de nuevas realidades.

PALABRAS CLAVE: umbral; fotografía; Tochtrop; Breder

Recebido: 14/4/2019; Aprovado: 19/5/2019

Como citar: BARRETTO, Isadora de Vilhena. Fotografias do impossível – O limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 375-394, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.375-394

Fotografias do impossível – O limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop

Suponho que todo ser humano já tenha passado pela experiência de olhar por um longo período de tempo para um objeto. Imaginemos um objeto comum, uma mesa ou uma cadeira, por exemplo. Podemos pensar em uma cadeira posta em uma sala de estar. Primeiro, olha-se para a cadeira e entende-se que aquilo é uma cadeira. Segundo o Dicionário Aurélio, um "assento de costas para uma pessoa só", ou ainda, um objeto produzido pelo homem cuja utilidade se faz no sentar. Algum tempo após esse reconhecimento inicial, em seguida, passamos a associar a cadeira ao que ela nos faz lembrar. Histórias que tivemos com ela, coisas com as quais ela se parece, pessoas que com ela já tiveram uma relação. Em suma, ativa-se em nós o modo como ela nos remete a outros objetos, pessoas e momentos, resgatando lembranças presentes em nossa memória. Com mais algum tempo de observação, contudo, um fenômeno peculiar pode ocorrer. Em vez de relacionarmos a cadeira a um conceito ou a um referente, começamos a visualizá-la não pelo que ela nos representa, mas como uma coisa outra. Algo sem passado, como um objeto novo, visto pela primeira vez. Passamos, então, a, lentamente, analisar seus contornos. Investigamos suas formas, a matéria com que é feita, o ritmo de sua composição, até o momento em que decompomos sua unidade por completo e,

voltando-nos novamente a ela, temos uma sensação de deformação. Olhamos por tão longo tempo e com tamanha intensidade para a cadeira que, curiosamente, ela para de nos fazer sentido. A cadeira, então, não se apresenta mais somente como uma cadeira – um objeto conhecido, apreendido, previsível, de destino dado –, mas como algo que para nós passa a ser, curiosamente, um objeto desconhecido.

A experiência de olhar por um longo período de tempo para um objeto – no caso descrito acima, tivemos como exemplo uma cadeira, mas o experimento poderia ser feito com qualquer outra coisa – parece trazer a mesma sensação que podemos perceber ao observar algumas fotografias específicas a serem analisadas neste artigo. São fotografias dos artistas Hans Breder e Walter Tochtrop; fotografias de limiar, que fogem ou questionam aquilo que consideramos definido e delimitado, parecendo vacilar diante do modo como tradicionalmente recebemos ou classificamos algo. Se, em todo objeto – como a cadeira na sala de estar – há algo de impreciso capaz de abalar as estruturas do que temos como estabelecido, nas obras de tais artistas essa característica aparece na superfície, como se nelas fosse um tema basilar e principal. A proposta aqui, então, é que nelas imerjamos. Que as questionemos e as analisemos para a produção de algumas reflexões: o que essas fotografias podem dizer mais profundamente sobre o limiar? Quais elementos se relacionam com esse fenômeno e para que lugares ele nos leva?

Dito isso, comecemos então por uma imagem. Dois corpos deitados sobre uma mesa segurando, cada um, um espelho que os refletem em direção à câmera. Os genitais estão cobertos um pelo corpo do outro e não é possível compreender se são do sexo masculino ou feminino. Somente as pernas aparecem, deixando para o outro lado do espelho as cabeças e os troncos. Corpos neutros, sem marcas, híbridos e genéricos. Poderíamos concebê-los como corpos universais. O ângulo dos espelhos faz com que esses corpos refletidos se multipliquem, criando, a partir disso, duas visões possíveis. Em uma delas, a cena de uma enorme quantidade de corpos entranhados uns nos outros – uma possível cena de orgia, um bacanal. Em outra, a ideia de um corpo único. Um corpo fusionado e irreal, confusamente formado, sem início nem fim. Nos dois casos, a sensação passada é a de um cenário de realidade inventada, em que os espelhos não parecem ser colocados

para separar realidade de ilusão, real de virtual, mas justamente para dissolver e desorientar, criando realidades produzidas – ou reveladas – por um jogo singular de distribuição de olhares.

É curioso dizer que a ideia de dissolução nos trabalhos de Hans Breder – autor da fotografia acima descrita – não parece se manifestar somente pelo uso do espelho, mas também a partir de outro elemento: a água. Os mesmos corpos universais e fragmentadamente espelhados também são vistos com frequência em seus trabalhos flutuando, boiando ou caídos em rios e praias. Corpos sólidos navegando em ambientes aquosos. Sobre eles, o pensamento de Gaston Bachelard pode nos apontar algo de interessante. Em *A água e os sonhos* (1997), o autor diz que a deformação das formas é o que nos permite visualizar a matéria escondida sob a figura dos objetos. Sua fixação, para ele, faz com que o mundo se disperse em coisas díspares, em objetos imóveis e inertes, objetos que, por separação, tornam-se estranhos a nós mesmos, tornando nossa alma, em consequência, deficiente do que ele chama de imaginação material.

Para o autor, existiriam duas formas distintas de se imaginar. Na imaginação formal, ligada ao sentido da visão, à figura do olho e ao ato de ver, a ação imaginativa seria feita por meio de um exercício constante de abstração, baseada em um modelo teórico matemático e lógico-empírico ligados à tradição aristotélica, cartesiana e positivista das ciências naturais. (GOMES, 2015) Nela, o homem que imagina seria obrigado à produção de um distanciamento, tornando-se passivo e ocioso ao separar-se do mundo que o rodeia. Na imaginação material, ligada, em contrapartida, ao sentido do tato, à figura das mãos e ao ato de sentir, o homem seria, por outro lado, um agente ativo e em conflito com os elementos do mundo, provocando-o e modelando-o, na mesma medida em que também é provocado por sua aparente solidez. A imaginação material, portanto, funcionaria como uma construção, como uma concretização criativa feita a partir de elementos do próprio mundo, ao mesmo tempo em que com ele se movimenta. Uma real materialização do imaginário, ou, em outras palavras, o próprio imaginário, materializado.

Marcelo Gomes (2015) diz que, para Bachelard, o elemento, o arquétipo da água se confunde com a própria imaginação material, como se ela fosse quase seu substrato, o plasma onde a imaginação é produzida. Para o filósofo francês, a água, "agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação. Proporciona um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos". (BACHELARD, 1997, p. 13) Sendo ao mesmo tempo fluida, solvente, homogênea e coesa, a água para ele ocuparia um lugar intermediário, uma posição limiar entre o sólido e o gasoso, entre a materialidade compacta da terra e a suave leveza do ar. (BACHELARD, 1997) A partir do pensamento de Bachelard, poderíamos abordar os corpos espelhados, flutuantes, produzidos por Hans Breder, não somente como corpos, mas como corpos aquosos, em processo de dissolução, postos em um estado físico próprio que os abririam à maleabilidade típica da imaginação.

É interessante ressaltar que Hans Breder dedicou parte de sua vida à fundação de um programa de intermídias na universidade em que trabalhava – a *School of Art & Art History*, na Universidade de Iowa – e, como professor de arte, ficou conhecido como alguém que se desafia a quebrar as formas tradicionais de ensino, combinando disciplinas como pintura, escultura, instalação, performance, música, filme, fotografia e vídeo. Com uma forte verve interdisciplinar – ou, ainda, transdisciplinar –, suas obras, e principalmente sua série *Body/Sculpture*, são vistas e comentadas como trabalhos que questionam a relação entre espaço, corpo e a fragmentação das formas, e a fronteira entre fotografia, escultura e performance. Um trabalho, portanto, sobre limites e que provoca seus próprios limites, posicionando ambos em uma espécie de "entre" das coisas.

> Seu trabalho procura articular e evocar um poder inefável além da razão e da desrazão. Contra o materialismo monumental da cultura ocidental, durante as últimas seis décadas, a sensibilidade "entremídia" de Breder foi expressada nas relações entre pintura, escultura, fotografia, música, instalação, vídeo e filme - cada expressão um convite à liminaridade subversiva e à transcendência momentânea. O trabalho de Breder dissolve fronteiras e manipula a percepção, às vezes atraindo, às vezes chocando o observador, permitindo a ele uma experiência de liminaridade a partir da qual um reino de pura possibilidade pode surgir. (COHEN, 2018)

O trabalho de Breder lembra também o de outro artista: o brasileiro Walter Tochtrop. Assim como em Breder, suas imagens parecem falar sobre uma tentativa de junção de dois mundos distintos. *Giro d`alma*, por exemplo, mostra uma série de fotos de uma mulher fantasmagórica, quase transparente, espectral, multiplicada por meio de uma possível dupla exposição; *Night Memories*, feita em conjunto com o artista Jean Guimarães, revela esqueletos de luzes, almas assombradas e espíritos pensativos deslocados de seus próprios corpos. *Ruptures* exibe uma sequência de fotografias em que a figura de um homem é processualmente quebrada, partindo de seu rosto parcialmente exposto atrás de uma máscara até uma imagem de caráter próprio, produzido a partir de partes humanas visualmente fragmentadas. Todas as três séries apresentam a imagem de algo inacessível, invisível, imaterial, algo que desafia a capacidade de nossos olhos. São imagens fantásticas, irreais, por vezes com um curioso aspecto de sonho.

Se, de acordo com as ideias de Bachelard, as fotografias de Hans Breder aludiriam ao arquétipo da água, as imagens de Walter Tochtrop, por sua vez, parecem referir-se a um elemento mais etéreo, incorpóreo, impalpável. Parecem soar como tentativas materiais de contato com algo fora do campo da matéria, ou, em outras palavras, uma tentativa de materialização daquilo que já é, em si, desmaterializado. Sobre isso, Bachelard (2001) pode auxiliar novamente ao elaborar outro tipo possível de imaginação, essa, dessa vez, ligada ao elemento ar. De acordo com o autor, se a imaginação material remeteria à materialização do imaginário, existiria uma outra que corresponderia, por sua vez, ao que ele chama de volatização quântica dos objetos concretos, relacionando-se aos movimentos desmaterializantes e à criação de seres ditos "aéreos". A esse tipo de imaginar, ele intitula imaginação dinâmica do movimento e trabalha-o em seu livro *O ar e os sonhos*. Sobre a obra, Marcelo Gomes comenta:

> O livro *O Ar e os Sonhos* é dedicado à imaginação dinâmica do movimento. Bachelard recolhe imagens aéreas: horizontes sem fim, espaços abertos, imensidões celestes, sonhos em vôo e de queda, árvores gigantescas, mas principalmente do movimento desmaterializante e da verticalização do tempo: lampejos da eternidade, instantes absolutos em que o mundo para, momentos de sincronicidade em que elementos diversos e até contrários formam uma unidade. (GOMES, 2015, p. 06)

Fig. 1 – Walter Tochtrop, *Giro d'Alma,* 1989.
fotografia analógica

Fig. 2 – Walter Tochtrop e Jean Guimarães, *Night Memories,* 1987.
fotografia analógica

Fig. 3 – Walter Tochtrop, *Ruptures,* 1989.
fotografia analógica

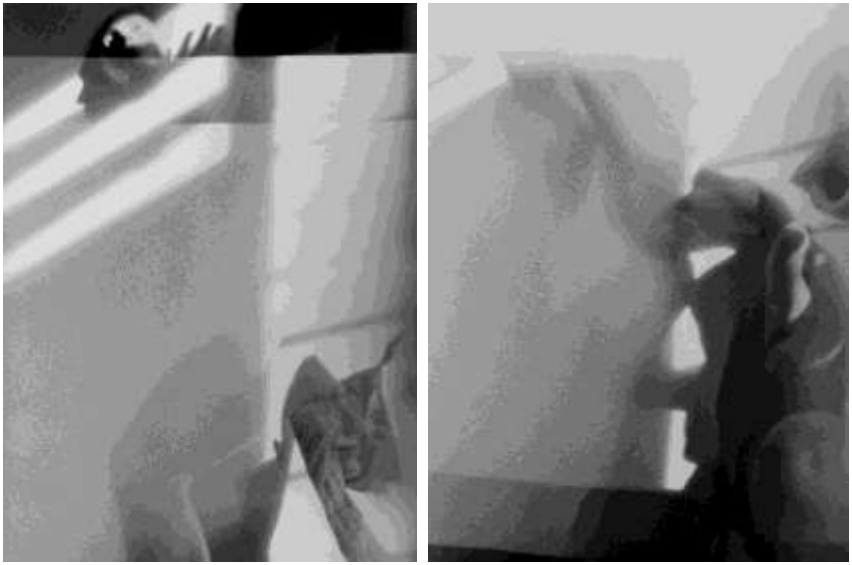


Fig. 4 – Walter Tochtrop, *Ruptures,* 1989.
fotografia analógica

Segundo Gomes, "nas imagens aéreas de movimento, o mundo dos objetos se torna um universo de relações" (2005, p. 6), em que frequências vibracionais diversas, tempos diversos podem ser postos em um mesmo espaço. Ora, o movimento desmaterializante e a verticalização do tempo são o que apresentam as imagens de Tochtrop: imagens que, por um lado, congelam instantes efêmeros, e por outro, sincronizam diferentes perspectivas e tempos em um único espaço temporal, um único quadro fotográfico. Suas fotografias são, ao mesmo tempo, uma composição de ângulos e passados diversos, e a tentativa de concretização de elementos incorpóreos, intangíveis, ou, na verdade, de acordo com Bachelard, a desmaterialização da matéria feita a partir da fixação, da eternização, da perpetuação do próprio movimento, criando a partir de elementos de nossa própria realidade um mundo completamente outro, fantástico, obscuro, quase abstrato.

É intrigante perceber dois aspectos presentes nas obras desses dois artistas que podem nos trazer informações de grande relevância para compreendermos melhor como nelas ocorre o fenômeno do limiar. Um deles é certa vontade de retratar algo da ordem do "irretratável" – não à toa, são elas relacionadas à noção de imaginação. Da ideia de irretratabilidade, podemos considerar duas possibilidades interpretativas. Por um lado, pode significar elementos em si incorpóreos, imateriais; e por outro, algo que ainda não existe na realidade, algo ainda não vivenciado, algo, em suma, encarado como uma potência, como uma expectativa ainda não concretizada ou, por que não, como uma possibilidade futura, em latência e, por isso mesmo, ainda incerta. Quanto a esta última, podemos inferir que os corpos expostos neste artigo também se encontram em um estado intermediário, em um estado próprio, um estado que talvez seja o próprio movimento de transformação. São corpos frágeis, efêmeros, fugidios, transitórios, oscilantes, inconstantes, ainda sem classificação. Poderiam ser considerados, portanto, retratos de corpos em *processo*, cuja forma ainda não chegou a ser atingida. A visão fixada de algo que ainda está por vir, ou, em outras palavras, verdadeiros corpos abertos, em estado de devir.

Mas como, afinal, retratar o irretratável? É exatamente aqui que o caráter liminar do meio fotográfico pode também ser constatado. Embora, enquanto ferramenta, a fotografia seja

comumente utilizada como uma forma de se registrar uma realidade passada, tais obras utilizam-na não para o testemunho de um mundo já visto, memorizado – nem mesmo, em alguns dos casos, para um mundo visível e memorizável –, mas para a criação de outros mundos, de outras experiências, de outros corpos possíveis. Isso significa que há nelas uma intenção de se produzir um tipo de fotografia que não se limite à representação da realidade ou de um passado vivido, mas o fazem, curiosamente, utilizando-se de um meio cujas características remetem inevitavelmente a uma conservação de memória, a uma retenção de tempo, a uma percepção de algo real que já passou. Tais fotos, portanto, parecem querer ultrapassar a memória em seu âmbito de conservação, em sua interpretação simplória de registro, representação, questionando-a, manipulando-a, abrindo-a e utilizando-a, enfim, para o criar. Elas são geradas a partir de restos de passado, de dados memoriais, para a produção de um novo. Assim, da mesma forma como podem ser concebidas como retratos, reproduções, são elas também invenções. Produções feitas de passado, para serem estranhamente experimentadas como presença e ato. Como corpos inventados, corpos-invenções.

E como exatamente isso é feito? Embaralhando, brincando com o visível, deformando, deslocando e distorcendo dados da memória. É este o segundo aspecto presente nas obras de Breder e Tochtrop e aquilo que faz com que o conteúdo de suas fotografias sejam, também, liminares. Em relação a isso, é impossível deixar de constatar que tanto o espelho quanto a água são elementos ligados à distorção que também aparecem em seus trabalhos com frequência. No primeiro caso, mesmo nas fotografias de Walter Tochtrop, cujos corpos apontam para uma espécie de dissolução distinta, de caráter volátil, suas imagens, ainda assim, exibem um desfazer-se, um desmanchar, uma diluição de suas fronteiras e delimitações, de seu estado corpóreo em algo que não é exatamente aquoso, mas igualmente fluido. Da mesma maneira, os corpos fragmentados da primeira fotografia de Breder não estão exatamente solúveis, mas, no seu caso, parecem quebrados, rompidos, decompostos, remetendo somente a uma outra modalidade possível de um processo de desobjetivação. Do sólido para o líquido, do líquido para o gasoso, do concreto para o fragmentado, todos eles apresentam um tipo de distorção que os deslocam de seu posto de certeza, de solidez interpretativa, fixa, definida, definitiva.

Em relação ao espelho, a distorção parece ser apresentada tanto de maneira concreta e imagética quanto de modo mais simbólico e subjetivo. Michel Foucault, aqui, nos auxilia ao propor que o espelho, a partir de um espaço virtual, é capaz de refletir em nós uma diferença. Em outras palavras, o espelho, para ele, provoca em nós um estranhamento, uma interferência, uma reflexão ao produzir a partir da criação de um outro lugar, de um outro espaço, o confronto com nós mesmos, com nossa imagem, nosso corpo, ou, por que não também, com nossa crível identidade.

> O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

O trecho acima destacado encontra-se no texto *Outros espaços*, conferência dada por Michel Foucault no Círculo de Estudos Arquitetônicos de 1964. Nela, o filósofo diz sonhar com uma ciência que teria por objeto espaços que se diferenciassem de todos os outros. Lugares fora do lugar, espaços diferentes, que tanto distanciam quanto colocam em disputa aquilo que conhecemos ou que acreditamos conhecer até então. Lugares que suspendem, neutralizam ou subvertem alocações, que abalam o pensamento propondo uma nova concepção de espaço ao denunciar o surrealismo presente no modo como geralmente classificamos as coisas.

Para desenvolver tal ideia, Foucault pensa primeiramente nas utopias, conceito criado por Thomas More e que traz a ideia de um lugar ou estado ideal, fantástico, cuja existência se

faz somente na imaginação. Derivada da junção entre o prefixo de negação "u" e da palavra "tópos", que, em grego, significa "lugar", a utopia seria um não-lugar, um lugar perfeito, idílico, que estancaria os buracos e as falhas do mundo real. Um lugar inexistente, assim como também as distopias, que, ao contrário da perfeição, vislumbrariam, em contrapartida, a pior versão de um mundo possível. Diferentemente de tais ideias, as heterotopias de que Foucault nos fala são lugares precisos, reais e localizáveis, lugares que existem, mas que estão em um espaço do "entre", em um limiar, sem palavra possível para defini-los. Lugares sem lugar, que não pertencem a lugar nenhum, e que

> inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a "sintaxe", e não autorizam "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1987, p. 7)

É importante dizer que as heterotopias de que Foucault nos fala não são necessariamente lugares topológicos, físicos, urbanísticos. São lugares qualitativos: podemos encontrá-los tanto em um espaço arquitetônico quanto em uma fotografia, em uma cadeira, ou até mesmo no ato de tomar uma xícara de chá. Elas devem ser compreendidas como um lugar outro, "uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos". (FOUCAULT, 2013, p. 20) São representações que confrontam a si mesmas e, ao se confrontar, provocam uma reflexão, permitindo um olhar crítico em relação a onde estamos, o que fazemos, como nos posicionamos. São ao mesmo tempo representação e não representação, passado e acontecimento, tédio e criação.

É possível pensar, a partir das ideias de Foucault, que são heterotopias não somente o espelho, como também as fotografias de Breder e Tochtrop. Do que vimos até aqui, elas remetem a um espaço ao mesmo tempo real e irreal. O passado, os dados memoriais fixados em imagem, junto ao inventado, ao criado, à expectativa, à potência, ao futuro, ao devir. São elas imagens de nuvem, aquosas, figuras do entre, retratos irretratáveis, fotografias do impossível. E mais do que isso. A partir de tais dizeres, podemos pensar

não somente na possibilidade de associação entre tais fotografias e a ideia de heterotopia, como também na hipótese de uma intrínseca e necessária relação entre o conceito de heterotopia e o de limiar.

Resgatando aqui os escritos de Walter Benjamin (2006), o mesmo diz que o limiar é uma zona, ou, mais exatamente, uma zona de transição, de mudança, de fluxo. O limiar não significa propriamente a separação, como o faz o conceito de fronteira, mas indica um lugar e um tempo intermediários, e portanto, indeterminados. Por tal razão, o limiar não se inscreve dentro de uma lógica binária, do *isso ou aquilo*, mas, pelo contrário, refere-se a algo que é, ao mesmo tempo, *isso e aquilo*, caracterizando-se por um tipo de tensão próxima à figura do paradoxo.

Podemos compreender os limiares como zonas do "entre", locais não tão precisos quanto os outros, ou melhor, locais exatamente destinados à imprecisão. Territórios de – e para – desterritorializações, espaços que dão lugar aos estados de mudança, às flutuações, aos deslocamentos. (GAGNEBIN, 2010) Podem ser abordados como espaços de suspensão, de experimentação. Espaços de jogo, em que a indefinição e a ausência de fronteiras rígidas fazem com que a realidade possa tanto ser questionada – proporcionando em nós um estado de pensamento e de reflexão – quanto criada, demonstrando-se como um importante fator de transformação e de engendramento de novas realidades possíveis. Ou, por que não, de novos mundos, exatamente como parecem fazer as fotografias de Breder e Tochtrop.

Pensando nisso, uma imagem também complementa a discussão. É o cartaz da exposição *Fotografia expandida*, ocorrida entre os dias 20 de setembro e 13 de novembro de 2016 no Centro Cultural Oi Futuro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Nele, há a reprodução praticamente idêntica ao original de uma das obras apresentadas na mostra. Sob curadoria de Alberto Saraiva, a exposição apresentou, em 20 obras estáticas ou interativas, o trabalho de pesquisa a respeito da imagem fotográfica produzido ao longo de 24 anos pela professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e artista plástica Denise Cathilina. Em sua

trajetória, foi interesse de Denise Cathilina a investigação dos limites e das possibilidades apresentadas pela fotografia, explorando-a para além de seus meios, de sua pretensa objetividade e de seus usos convencionais, comumente ligados ao registro e à representação. Em vez do gênero documental, portanto, Denise Cathilina voltou-se para a fotografia de experimentação ou, em outras palavras, para a fotografia-arte. Faz parte de seu trabalho, assim, obras produzidas a partir de negativos, imagens analógicas, digitais, câmeras de vigilância, cianotipias, fotografias impressas e virtuais, fotos 3x4, digitalizações e diversos outros suportes possíveis apresentados dentro desse campo.

O cartaz da exposição de Denise Cathilina – que é, também, a réplica de uma de suas obras - retrata, curiosamente, uma cadeira. A figura de uma cadeira, melhor dizendo, a reprodução da figura de uma cadeira. Mas a cadeira que se encontra no pôster da exposição de Denise Cathilina não é a reprodução de uma cadeira comum, apresentada nos mesmos moldes como a vemos cotidianamente, por exemplo, ao observar o ambiente de nossa sala de estar. Pelo contrário. A cadeira da artista é uma cadeira inusitada, singular, a nós somente reconhecível pelo contorno de suas formas, cujo interior compõe-se de uma densa massa branca. A cadeira de Denise Cathilina aparenta a figura de um raio-x, uma figura do "entre". Uma imagem que, ironicamente, mostrando um objeto para nós já habitual, nos apresenta, de outra forma, também algo a nós sem referência. Uma certa imagem de uma não-imagem; algo de invisível, finalmente visível. Por meio dela, a sensação que temos é a de que podemos enxergar o que há através, perceber o que cada uma de nossas cotidianas e banais cadeiras é capaz de nos esconder. Ver o que das cadeiras não conhecemos ou dominamos, ainda que o frequente contato em nosso dia a dia as tenha posicionado como algo trivial. A escolha da cadeira como material de investigação na obra de Denise Cathilina, por isso, não parece ter sido um fator aleatório. Ela traz a ideia de que, mesmo naquilo em que se acredita mais claro, determinado, definido para nós, existe a possibilidade de uma oscilação. Tratar-se-ia, então, da proposição de um lugar onde, apesar de tudo, o vago, o não sabido, o impreciso – ou até mesmo o ilimitado – tenha espaço. Onde se possa, por assim dizer, apreender – e assumir – o indeterminado, deixando de evitá-lo para, enfim, abarcá-lo sem medo ou pudor.

Fig. 5 – Denise Cathilina*, Possível*, 1999.

Da mesma forma como ocorre com a cadeira de Denise Cathilina, ao vermos as outras fotografias de Breder e Tochtrop, em vez de guiarmos nosso olhar pelo que já nos é dado de reconhecível, definido, seguramente assimilável, as figuras distorcidas e enigmáticas que suas imagens nos apresentam fazem com que o estranhamento seja o primeiro sentimento produzido, fazendo-nos entrar em um estado de dúvida. Uma pergunta, então, inevitavelmente ocorre: *o que é isso?* Ao ver tais imagens, não conseguimos formular respostas nem certezas e, por vezes, o único conforto que somos capazes de vivenciar é quando as aceitamos em sua própria materialidade, em sua própria significância, para além do que poderiam ou mesmo gostariam – se é que gostariam – de representar. Se René Magritte e o surrealismo nos trouxeram à discussão os limites da representação com o famoso quadro *Ceci n'est pas une pipe* – ou, em português, *Isto não é um cachimbo* –, poderíamos, aqui, talvez acrescentar à frase um pequeno adendo: isso não é um cachimbo. *Isso, justamente, é*.

Tais fotografias inquietam, desafiam, provocam talvez pelo fato de nelas haver algo que jamais poderemos completamente compreender. Elas nos lançam em uma espécie de busca, mas uma busca particular. Uma busca infinita, interminável, aparentemente inútil, como a procurar por algo que sempre nos escapa, muito embora, curiosamente, esteja ali. Elas possuem uma quantidade de visões e opções interpretativas infinitas e poderíamos levar uma vida inteira a estudar cada uma delas, sem que, com isso, tivéssemos ainda capacidade de saber ao certo o que são, sobre o que falam, do que tratam exatamente. Vendo-as adentramos em um mundo confuso, nebuloso, misterioso e, ao mesmo tempo, muito próximo, em que a falta de um entendimento preciso não impede, contudo, de nelas querermos mergulhar. Ao mesmo tempo em que nos trazem um estranhamento, também nos dão uma curiosa sensação de presença, de tempo presente. Elas parecem produzir um estímulo, um despertar, uma repentina consciência que se demonstra tão excitante quanto vivaz.

Entrar em contato com elas nos leva a experimentá-las, atravessá-las, nelas imergir e com elas nos misturarmos, nos movimentarmos como em uma dança de sensações em

que a inteligência por vezes falha. Poderíamos arriscarmo-nos a perguntar, então, se não seria essa justamente sua força, seu destino. Serem mesmo corpos indeterminados, inclassificáveis. Corpos abertos, inacabados, que nos mantêm em um estado de eterna suspensão, abrindo-nos a um universo de imaginação, reflexão e criação.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Organização: Willi Bolle; Olgária Matos. Trad. Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COHEN, Ethan. *Hans Breder.* Disponível em https://www.ecfa.com/hans-breder. Acesso em 28 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias.* São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. Entre a vida e a morte. In OTTE, Goerg; SEDMAYER, Sabrina; CORNESEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GOMES, Marcelo. Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos. *Revista Estética*, São Paulo, n. 11, ago-dez, 2015.

Homens de bem contra imagens do mal

Good Men Against Evil Images

Hombres de bien contra imágenes del mal

Thiago Spíndola Motta Fernandes *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.395-412

RESUMO: A tentativa de interdição, por grupos cristãos, a uma intervenção urbana do artista Alexandre Vogler, bem como a perseguição pela polícia e por civis a trabalhos artísticos de Guga Ferraz, levanta discussões sobre a destruição de imagens e a potência a elas atribuída pelo olhar de quem as nega e as destrói. A partir de teóricos como Jacques Rancière, W. J. T. Michell, Marie-José Mondzain e Hans Belting, entende-se que o ato de negar uma imagem pode ser um ato de afirmação de seu poder, bem como uma tentativa de interromper a busca icônica do outro e tomar para si a exclusividade e benefícios da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: iconoclastia; intervenção urbana; arte contemporânea; imagem e poder

* Thiago Spíndola Motta Fernandes é historiador da arte e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. E-mail: thiagosmfernandes@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9008-5447

ABSTRACT: The attempted interdiction by Christian groups of an urban intervention by Alexandre Vogler, as well as the persecution by police and civilians of Guga Ferraz's art works, raises discussions about the destruction of images and the power attributed to them by the eyes of who deny and destroy them. Based in theorists such as Jacques Rancière, W.J.T. Michell, Marie-José Mondzain and Hans Belting, it is understood that the act of denying an image can be an act of affirmation of its power, as well as an attempt to stop the iconic representation of the other and take on the exclusivity and benefits of the image.

KEYWORDS: iconoclasm; urban intervention; contemporary art; image and power

RESUMEN: El intento de interdicto, por cristianos, a una intervención urbana del artista Alexandre Vogler, así como la persecución por la policía y por civiles a trabajos artísticos de Guga Ferraz, levanta discusiones sobre la destrucción de imágenes y la potencia a ellas atribuida por los ojos de quien las niega y las destruye. A partir de teóricos como Jacques Rancière, W.J.T. Michell, Marie-José Mondzain y Hans Belting, se entiende que el acto de negar una imagen puede ser un acto de afirmación de su poder, así como un intento de interrumpir la búsqueda icónica del otro y tomar para sí la exclusividad y los beneficios de la imagen.

PALABRAS CLAVE: iconoclastia; intervención urbana; arte contemporáneo; imagen y poder

Recebido: 25/4/2019; Aprovado: 19/5/2019

Como citar: FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Homens de bem contra imagens do mal. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 395-412, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.395-412

Homens de bem contra imagens do mal

No dia 15 de agosto de 2006, a capa do jornal Meia-Hora denunciava um ato pecaminoso: "Prefeito de N. Iguaçu permite símbolo do inferno ao lado da cruz de Jesus Cristo". Tal era a chamada da matéria sobre o tridente que havia sido desenhado com cal no Morro do Cruzeiro, alguns metros acima de onde estava instalada uma cruz, principal símbolo do cristianismo. A intervenção é obra de Alexandre Vogler e fazia parte do Projeto Interferências Urbanas, promovido pela prefeitura de Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense. Contudo, havia sido autorizado outro projeto elaborado pelo artista, que escreveria sobre o morro a frase "Eu amo Nova Iguaçu". A mudança na proposta sem aviso prévio causou revolta entre moradores, religiosos e o então prefeito Lindberg Farias, que em uma matéria publicada no jornal O Dia condena a ação de Vogler:

> Quando soube que tinha sido desenhado um tridente mandei retirar imediatamente. Ele tinha combinado de escrever "Eu Amo Nova Iguaçu". Mas acabou colocando esse símbolo que afronta a cruz. Desde pequeno que eu vejo a figura do diabo com tridente na mão. Moramos numa cidade de Deus. (JORNAL O DIA, 15 de agosto de 2006, p. 4)

Fig. 1 – Jornais Meia-Hora (15 de agosto de 2006) e O Dia (17 de agosto de 2006)
(Fonte: Arquivo de Alexandre Vogler)

A polêmica rendeu ainda outras matérias em jornais. No dia 17 de agosto, o jornal O Dia noticiou a oração feita por cerca de 40 pastores e padres para marcar a retirada do tridente. Uma fotografia apresenta o então prefeito no meio dos líderes religiosos, com os braços erguidos, exorcizando o "símbolo do diabo" durante a ação que incluía o canto de um hino evangélico com apoio de uma banda musical.

No dia 22 de agosto, era anunciada no jornal a destruição do tridente. Aquela "cidade de Deus" estava finalmente livre do símbolo demoníaco. Embora a causa tenha sido um temporal que provocou sérios estragos em todo o estado do Rio de Janeiro, destruindo edificações e desabrigando centenas de moradores, líderes religiosos afirmavam que a tempestade fora uma resposta divina. A chuva teria sido enviada para apagar o desenho do mal graças às orações feitas pelos homens de bem.

O tridente pode remeter a diversos significados e entidades em diferentes culturas e mitologias. Vogler, em tentativa de apaziguamento após a tensão causada pela intervenção, o associa a Netuno, deus dos mares de acordo com a mitologia romana (correspondente a Poseidon na mitologia grega) e de quem a iconografia do diabo, no contexto do cristianismo, herda a figura do tridente como sobrevivência de um imaginário pagão. O cristianismo, por sua vez, proporciona o encontro do tridente com as religiões afro-brasileiras, que o incorporam na iconografia de Exu. Tal associação se dá pelo processo de sincretismo religioso, consequente da perseguição de todas formas de cultura material e imaterial de origem africana pela igreja católica, que impusera sua hegemonia sobre o Brasil.

Se por um lado a intervenção de Vogler foi condenada por cristãos, representantes da Umbanda e do Candomblé lhe foram receptivos, demonstrando apoio ao artista. Embora as religiões de matriz africana tenham representação numerosa em Nova Iguaçu, seu culto é perseguido por evangélicos, assumindo dimensão quase de clandestinidade. (AMARO, 2009) Tal dado aponta para mais um fator que determina o interdito à intervenção de Vogler, pois, além de incorporar um signo que pode ser associado ao diabo, ele também possui relação com religiões que são confrontadas e demonizadas por cristãos, que correspondem à maior parte da população do município.

Fig. 2 – Alexandre Vogler, *Fé em Deus - Fé em Diabo*, 2001
cartazes lambe-lambe no tapume da Assembleia de Deus - Ministério de Belém, São Paulo
(Fonte: arquivo do artista)

Ao ganhar espaço nos jornais, a intervenção de Vogler colocou em evidência a intolerância religiosa presente em Nova Iguaçu, onde frequentemente terreiros são depredados por grupos evangélicos. O artista lançou uma provocação no espaço público e, em seguida, discursos intolerantes se disseminaram na mídia sem sua intervenção direta. O trabalho continuou reverberando, ele ecoou nas folhas dos jornais, tomou a mídia de massa como espaço performativo, mas sem qualquer necessidade de ação do autor, que apenas assistiu a seu trabalho se desdobrar.

O artista já havia lançado uma provocação de natureza similar em 2001, quando colou em ruas de São Paulo, que incluía o tapume de uma igreja evangélica, cartazes com o slogan "Fé em Deus", que ora alternavam com a frase "Fé em Diabo". Em um jogo de informação e contrainformação, Vogler justapõe repetidamente uma frase já enraizada no cotidiano da cidade (Fé em Deus) e cria um ruído com outra inscrição (Fé em Diabo). Duas informações que, contudo, não deveriam soar contraditórias, considerando o dualismo cristão céu/inferno, quem crê em Deus, consequentemente, crê na existência do Diabo. A palavra "fé", no entanto, confunde-se com a ideia de culto ou compromisso, o que amplifica o ruído e o incômodo causado pelo artista.

Tal dado sugere que, embora o artista afirme em entrevistas cedidas a jornais que associava o tridente ao deus Netuno e não tinha a intenção de afrontar qualquer religião, havia, na verdade, consciência sobre as possíveis interpretações acerca de seu trabalho.

A negação da intervenção e sua consequente destruição por grupos cristãos acaba por reforçar sua potência. Jacques Rancière, no texto *As imagens querem realmente viver?*, afirma que "o iconoclasta quer preservar os outros desse perigo de que ele supõe, ele mesmo, preservado". (RANCIÈRE, 2015, p. 196) Segundo o filósofo francês, não haveria diferença entre denunciar a potência das imagens ou negá-las, pois "os dois atos expressam a mesma ansiedade diante de sua potência, o mesmo reconhecimento dessa potência". (RANCIÈRE, 2015, p. 196) No artigo em questão, Rancière parte de leituras do teórico norte-americano W. J. T. Mitchell, que coloca a imagem no papel de sujeito ao questionar *O que as imagens realmente querem?*, título de seu artigo publicado em 1996 na revista *October*.

Mitchell considera que estamos presos a atitudes mágicas e pré-modernas diante de objetos e, em particular, diante de imagens. Uma aura lhes é atribuída. Até mesmo historiadores da arte, com plena consciência de que estudam objetos materiais marcados por cores e formas, "falam e agem como se as imagens tivessem sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo". (MITCHELL, 2015, p. 168).

> Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre dispomos a fazer algumas exceções em casos especiais. (MITCHELL, 2015, p. 168-169)

Mitchell pondera que essa atitude não se restringe a obras de arte ou imagens de valor afetivo, pois executivos da publicidade têm consciência de que as imagens "têm pernas", ou seja, têm a capacidade de gerar novas direções e torções em campanhas, como se tivessem vontade própria.

> Quando Moisés pede a Aarão que explique como fez o bezerro de ouro, Aarão responde que simplesmente jogou o ouro dos israelitas no fogo e "saiu este bezerro" como se fosse um autômato autogerado. Evidentemente alguns ídolos também "têm pernas". A ideia de que imagens têm um poder social e psicológico próprio é, de fato, o clichê reinante nos estudos contemporâneos em cultura visual. A alegação de que vivemos em uma sociedade do espetáculo, vigilância e simulacro não é mera intuição da crítica cultural. (MITCHELL, 2015, p. 160)

Vemos, a partir das ideias de Mitchell, duas questões centrais na intervenção de Vogler: uma é o valor mágico (e demoníaco) atribuído pelo olhar de cristãos. Outra é sua capacidade de, por si só, gerar diferentes interpretações e invadir o espaço da mídia de massa, que lhe atribui determinado direcionamento conceitual, no qual o artista não possui mais controle sobre o discurso acerca da imagem que ele mesmo gerou.

Tal descontrole acerca do direcionamento conceitual da imagem se apresenta em intervenções urbanas de outro artista carioca: Guga Ferraz. Um exemplo é *Dormindo* (2006), lambe-lambe com uma fotografia do próprio artista em tamanho real, deitado no chão, que já foi instalado em diferentes cidades, como Rio de Janeiro, Parintins e Paris. Quando

instalado em locais com grande concentração de pessoas em situação de rua, como o Centro do Rio de Janeiro, *Dormindo* comumente é destruído, pois causa incômodo ao evidenciar uma questão problemática da cidade que costuma ser silenciada. Já em locais como Parintins, município do Amazonas onde não há forte presença de pessoas em situação de rua, a imagem do artista dormindo no chão é confundida com a imagem de um bêbado, que tem casa, mas não consegue chegar nela por conta de sua embriaguez e, consequentemente, dorme na rua. Esta situação é mais condizente com a cidade, como relata o artista:

> Por exemplo, São Sebastião do Coró-Coró, que fica no Amazonas, é um lugar onde não há mendigos, não há riqueza, mas também não há pobreza, há fartura de tudo. Eu colei lá essa figura dormindo, com as galinhas andando ao lado. Parecia que o cara havia acabado de cuidar das galinhas e estava lá dormindo, não havia essa conotação. Em Parintins, no Amazonas, onde não há gente em situação de rua, quando eu colei o *Dormindo*, cinco minutos depois apareceu uma garrafa de cachaça ao lado, porque o cara dormindo na rua lá é o bêbado que não consegue chegar em casa. Mas quando eu coloco aqui no Rio, no Centro, a galera vai lá e arranca, porque incomoda. (FERRAZ apud FERNANDES, 2017, p. 73)

A partir do exemplo de Guga Ferraz, vemos como a cultura local determina a leitura sobre um trabalho artístico e poderíamos questionar se *Tridente* de Vogler causaria a mesma perturbação se instalado em outra região. *Dormindo*, na cidade do Rio de Janeiro, afirma a existência de pessoas que são marginalizadas e invisibilizadas, além de colocar em debate um sério problema habitacional na cidade. Mas é preferível rasgar aquela imagem a assumir que ela reflete a realidade. A imagem, entendida segundo as ideias de Hans Belting (2005) como aquilo que torna uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença, causa mais incômodo do que aquilo que representa. A mesma questão se apresenta em outra intervenção de Guga Ferraz: *Ônibus Incendiado* (2003), que consiste na colagem de adesivos vermelhos, em formato de chamas, sobre placas de sinalização de pontos de ônibus. O artista desejava, a partir do seu trabalho, chamar atenção para os recorrentes casos de incêndios a ônibus no Rio de Janeiro que ocorriam em 2003. Apropriando-se de uma placa que sinaliza que aquele lugar é onde os ônibus realizam suas paradas, o artista, como um vírus, altera sua mensagem e a placa passa a co-

Fig. 3 – Guga Ferraz, *Dormindo em Paris*, 2007.
cartaz lambe-lambe, impressão serigráfica
(Fonte: arquivo do artista)

Fig. 4 – Guga Ferraz, *Ônibus incendiado*, 2003
intervenção com adesivo sobre sinalização urbana
(Fonte: arquivo do artista)

municar que os veículos estão sendo incendiados. Esse trabalho, contudo, foi interpretado pelas autoridades locais como apologia ao crime, e em 2006 o então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro ameaçou investigar a vida de Guga Ferraz.

> A Polícia Civil do Rio de Janeiro investigará se as intervenções feitas em placas de sinalização de pontos de ônibus, realizadas pelo artista Guga Ferraz, configuram crime de danificação de patrimônio público ou apologia ao crime. Guga colou adesivos, nas placas, que simbolizam um ônibus pegando fogo, sem autorização da prefeitura.
>
> "As placas são patrimônio público, é preciso autorização da prefeitura para alterá-las. Vamos verificar se houve danificação do patrimônio, intenção de incitar um crime ou se foi simplesmente uma manifestação artística", afirmou o chefe da Polícia Civil, Ricardo Hallack. (TERRA, 11 de dezembro de 2016)

Uma matéria da revista *Época*, publicada em abril de 2003, traça uma cronologia dos ataques ao Rio de Janeiro naquele ano. O texto mostra um cenário de guerra, com relatos de explosões de bombas e granadas, tiros, arrastões, fechamento de avenidas, mortes e incêndios de ônibus. Pelo menos 64 casos de ônibus incendiados são citados no texto, que trata apenas do período entre 24 de fevereiro e 9 de abril de 2003. O chefe da Polícia Civil, em seu depoimento para a mídia, utiliza o discurso da preservação do patrimônio público para se posicionar contra o trabalho artístico. Afirma preocupar-se com a placa de ônibus, um objeto banal, enquanto o verdadeiro patrimônio, a cidade, sofre diariamente com incêndios, tiroteios, explosões e assassinatos. Ironicamente, dois anos após ameaçar investigar a vida de Guga Ferraz para descobrir algum envolvimento com o crime, o então ex-chefe da Polícia Civil foi preso por possuir envolvimento com o crime. Por meio do choque e da repercussão ocasionadas pelo incêndio simbólico de placas de ônibus, o artista colocou em evidência a hipocrisia dos discursos das autoridades e da sociedade, que fecham os olhos diante da barbárie real e condenam uma ação da esfera artística. A condenação do trabalho artístico foi justificada nos jornais com depoimentos de pessoas que afirmavam que o trabalho de Guga Ferraz poderia incentivar outras pessoas a cometerem aquele crime contra os veículos. Tais discursos colocam em questão novamente o potencial que é atribuído às imagens no ato iconoclástico, quando ela, segundo Marie José-

Mondzain (2009), além de acusada de fazer ver, doravante é acusada de "fazer fazer". Segundo essa hipótese, a força da imagem nos levaria a imitar seu conteúdo narrativo e exerceria violência na medida em que nos faz fazer. Tal foi a lógica assumida pelo presidente norte-americano após os ataques de 11 de setembro de 2001, quando anunciou um jejum das imagens: cenas de mortes, combates e violência foram censuradas, pois o atentado haveria sido prefigurado, ou mesmo inspirado, nos ecrãs hollywoodianos. A imagem foi colocada no banco de réus, acusada de originar tal barbárie. Tratada como um sujeito, a imagem é suspeita de poder abusar de sua potência.

Mas tal potência da imagem também é explorada por quem está no poder e toma para si o monopólio da imagem e sua significação. Mondzain (2016) afirma que todo poder tem suas imagens e recusa ao contra-poder ter sua visibilidade e, portanto, interrompe a busca icônica do outro. Basta lembrar da iconoclastia no período bizantino, quando o imperador, consciente do poder da imagem, privava dele a igreja e reservava para si sua exclusividade e benefícios. (MONDZAIN, 2013) Reações similares à imagem remontam a, pelo menos, o Antigo Egito, quando o faraó Tutmés III ordenou que destruíssem as estátuas de sua antecessora Hatchepsut como maneira de legitimar seu poder, ou ainda o exemplo do faraó Akhenaton, que quando chegou ao poder desafiou todo o sistema religioso do Antigo Egito ao substituir todo o panteão de deuses por uma única divindade – Atón, o deus Sol –, instaurando, desta maneira, o monoteísmo naquela civilização. Para obter êxito em tal objetivo, o faraó ordenou que fossem destruídas todas as imagens dos deuses antigos. Observamos, portanto, que em grande parte dos casos a iconoclastia é seletiva – não culmina na destruição de todas as imagens, mas daquelas que apresentam algum risco para quem quer se manter no poder.

Tal questão é abordada também por Hans Belting no livro *A verdadeira imagem*, onde o autor afirma que a imagem é, por natureza, representante vicária. As imagens representam instituições que dela se servem: "se a uma sociedade se impuserem imagens, esta vinga-se na primeira ocasião e vira-se contra os detentores do poder, que desfrutavam do poder de decisão sobre as imagens". (BELTING, 2011, p. 85)

A iconoclastia imposta no século XVI, pela Reforma Protestante, se propaga até hoje em grupos evangélicos no Brasil, cuja doutrina rejeita o culto das imagens, defendendo que a fé deve ser associada somente às escrituras sagradas. Mas, paradoxalmente, seus líderes são donos de emissoras de TV e fazem uso de filmes, novelas e séries com temas bíblicos para propagar sua fé e impor seu poder. Assim como fazem uso da imagem televisiva para exibir atos iconoclastas, como o pastor de uma igreja neopentecostal que em 1995 chutou uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em um canal aberto de TV, no dia da padroeira do Brasil católico. (FLÓRIDO, 2009) Trata-se de uma modalidade de iconoclastia praticada no contexto da cultura de massas que, paradoxalmente, se utiliza da imagem e seu valor de exposição para se difundir. Até mesmo a pichação, embora seja considerada vandalismo pela parcela mais conservadora da população, tem sido apropriada por grupos conservadores evangélicos para disseminar suas mensagens. Há alguns anos, têm sido vistos em muros do Rio de Janeiro as inscrições "Só Jesus expulsa demônios das pessoas", que também apresentam outras versões que ofendem diretamente religiões de matriz africana, como "Só Jesus expulsa Exu das pessoas". Tal alternância assinala a demonização da cultura afro-brasileira por grupos cristãos, bem como a relação entre Exu e Diabo presente nas leituras sobre o trabalho de Alexandre Vogler.

O caso de perseguição ao artista Wagner Schwartz, devido à performance *La Bête*, que integrou o 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2017, apresenta bem as questões aqui levantadas. A presença de uma criança na sala e sua interação com o artista, que se apresentava nu e contava com a participação do público, levou grupos conservadores a acusarem o artista, a instituição e o curador de incentivarem a pedofilia. Um vídeo de um minuto, com um fragmento da performance de Schwartz (onde aparecia a criança), foi compartilhado massivamente por "iconoclastas" que, ironicamente, creem fielmente naquela imagem, que é descontextualizada e esvaziada de todo o seu conteúdo, ignorando mais de meio século de discussão sobre performance, sobre o corpo na arte, sobre os *Bichos* de Lygia Clark (que eram o mote do trabalho performativo e interativo de Schwartz). Ignorou-se a exposição como um todo, seu contexto, seu recorte curatorial. No mesmo ano, a exposição *QueerMuseu: cartografias da*

Fig. 5 – Candomblecistas apagam frases de intolerância religiosa em muros no Rio de Janeiro.
(Fonte: Folha de São Paulo, 25/11/2015)

diferença foi interditada por apresentar discussões sobre gênero e sexualidade, além de exibir trabalhos artísticos que flertam com o erotismo e se apropriam de signos religiosos. Grupos conservadores que sabotaram a exposição tiveram como principal plataforma as redes sociais para fazer circular fotografias e vídeos contaminados por discursos de ódio contra aquelas imagens que recusam e contra seus produtores.

Hans Belting (2011) afirma que o mundo não é a matriz para as imagens, mas as imagens tornaram-se matrizes do mundo. Ou seja, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa-se a viver em função de imagens, fato que também é apontado pelo filósofo tcheco Vilém Flusser (1985) em sua *Filosofia da caixa preta*. O homem, segundo Flusser, esquece do motivo pelo qual as imagens são produzidas, a imaginação torna-se alucinação e há uma perda da capacidade de decifrar imagens.

Recusa-se a imagem do outro justamente por saber o poder que ela possui. O *Tridente* de Alexandre Vogler não cabe naquela "Cidade de Deus", como a caracteriza o prefeito. Embora signos do cristianismo estejam espalhados por diversos pontos de Nova Iguaçu, como a cruz instalada ao lado do tridente, os signos de outras religiões são recusados para que se mantenha a hegemonia do cristianismo, uma vez que a visibilidade do outro lhe dota de poder. Terreiros de Umbanda e de Candomblé, naquela mesma cidade, são frequentemente invadidos e depredados por aqueles que não creem nessas religiões e nas imagens lá presentes, mas, paradoxalmente, as destroem e, portanto, reconhecem sua potência. De maneira similar, a imagem de Guga Ferraz dormindo na rua e as placas com imagens de ônibus incendiados são destruídas por tornarem visível situações incômodas que não condizem com o slogan "Cidade Maravilhosa", referência comum à cidade do Rio de Janeiro.

A imagem, essa presença de uma ausência, sofre tentativas de destruição uma vez que aquilo que ela representa não pode ser aniquilado. Segundo Belting (2006), os iconoclastas queriam eliminar a imagem da imaginação coletiva. Imagens físicas eram atacadas para extinguir imagens mentais, pois acreditava-se que o que as pessoas não pudessem ver deixaria de existir em sua imaginação. Para os atuais iconoclastas, é mais fácil destru-

ir imagens de um homem dormindo na rua e de um ônibus incendiado do que resolver os problemas habitacionais e de violência urbana. Assim como ocultar e demonizar um signo que remete à crença do outro, impedindo-o de ocupar um lugar de grande visibilidade – como o Morro do Cruzeiro, que pode ser observado de diversos pontos de Nova Iguaçu – é um meio de negar a existência ou o poder de outras religiões e afirmar a hegemonia de uma crença específica. Contudo, esses atos de negação e tentativas de destruição dotam as imagens de poder. Demonstram que, se devem ser destruídas, essas imagens possuem alguma força.

Referências

AMARO, Danielle Rodrigues. A cruz desconhecida pelos demônios. In *Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP/2009: Transversalidade nas Artes Visuais*, 2009, Salvador, BA: EDUFBA, 2009, pp. 1683-1698.

BELTING, Hans. Por uma Antropologia da Imagem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro (UERJ, DEART), ano 6, v. 1, n. 8, pp. 64-78, 2005.

BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia. *Ghrebh, Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, n. 8, pp. 32-60, 2006.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

ÉPOCA. *Cronologia dos ataques ao Rio de Janeiro*. 09/04/2003. Disponível em http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT515974-1664,00.html. Acesso em 13/04/2019.

FERNANDES, Thiago. *Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos*. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

FLÓRIDO, Marisa. A Ambivalência da Imagem. *Poiesis*. Niterói, n. 13, pp. 31-44, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JORNAL MEIA HORA. *Prefeito de N. Iguaçu permite símbolo do inferno ao lado da cruz de Jesus Cristo*. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2006.

JORNAL O DIA. *Entre a cruz e o tridente*. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2006.

JORNAL O DIA. *Religiosos contra o tridente*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2006.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. *Outra Travessia*: Revista de Literatura do PPGL/UFSC, Florianópolis, n. 22, pp. 175-192, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TERRA. *Polícia investiga adesivos em pontos de ônibus*. 11 de dezembro de 2006. Disponível em http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1294564-EI306,00-Policia+investiga+adesivos+em+pontos+de+onibus.html. Acesso em 13/04/2019.

Da cidade lúdica aos *Domingos da Criação*: a constelação Frederico Morais

From the Playful City to the *Sundays of Creation*: the Frederico Morais Constellation

De la ciudad lúdica a los *Domingos de la Creación*: la constelación Frederico Morais

André Leal *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.413-434

RESUMO: O presente artigo analisa a trajetória do crítico Frederico Morais à luz de seu envolvimento com questões artísticas, sociais e políticas do período que culmina com a realização dos *Domingos da Criação* no MAM-RJ em 1971. Pretendemos demonstrar sua afinidade com questões que lhe eram contemporâneas na abordagem da participação do público na constituição da obra de arte e em sua transformação por parte de artistas e curadores em uma experiência aberta. Do mesmo modo, sua atuação abre o museu para o Aterro, concretizando o projeto de Affonso Eduardo Reidy. Entre as proposições de Hélio Oiticica, a ideia de *Crelazer* é um ponto fundamental para compreendermos a trajetória de Morais.

PALAVRAS-CHAVE: Frederico Morais; *Crelazer*; situacionismo; arte contemporânea

* André Leal é doutorando do PPGAV-EBA-UFRJ, na linha Linguagens Visuais. É bolsista do PROEX-Capes.
E-mail: coxaleal@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0002-0021-6616

ABSTRACT: This article analyzes the trajectory of the art critic Frederico Morais in the light of his involvement with artistic, social and political issues during the period that culminated with the *Sundays of Creation* at MAM-RJ in 1971. We intend to demonstrate his affinity with contemporary issues such as the approach to public participation in the constitution of the work of art and its transformation by artists and curators into an open experience. In the same way, his performance opens the museum to the Aterro, materializing the project of Affonso Eduardo Reidy. Among the propositions of Hélio Oiticica, the idea of *Crelazer* is a fundamental point to understand the trajectory of Morais.

KEYWORDS: Frederico Morais; *Crelazer*; situationism; contemporary art

RESUMEN: El presente artículo analiza la trayectoria del crítico Federico Morales a la luz de su implicación con cuestiones artísticas, sociales y políticas del período que culmina con la realización de los *Domingos de la Creación* en el MAM-RJ, en 1971. Pretendemos demostrar su afinidad con cuestiones que le eran contemporáneas en el abordaje de la participación del público en la constitución de la obra de arte y en su transformación por parte de artistas y curadores en una experiencia abierta. De la misma manera su actuación abre el museo para el Aterro, concretando el proyecto de Affonso Eduardo Reidy. Entre las proposiciones de Hélio Oiticica, la idea de *Crelazer* es un punto fundamental para comprender la trayectoria de Morais.

PALABRAS CLAVE: Frederico Morais; *Crelazer*; situacionismo; arte contemporáneo

Recebido: 15/4/2019; Aprovado: 19/5/2019

Como citar: LEAL, André. Da cidade lúdica aos Domingos da Criação: a constelação Frederico Morais. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 413-434, jan./jun. 2019.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.413-434

Da cidade lúdica aos *Domingos da Criação*: a constelação Frederico Morais

Introdução: a cidade lúdica invade o Museu de Arte Moderna

> Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de "arte pós-moderna", dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas.
> --- Mário Pedrosa (in OITICICA, 1986, p. 9)

Em novembro de 1969, o crítico e curador Frederico Morais apresentou no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte a comunicação *Plano-piloto para a futura cidade lúdica*, na qual traça o programa do que deveria ser, para ele, um Museu de Arte Pós-Moderna. Segundo Morais, dadas as novas condições participativas das obras de arte contemporâneas, o museu deveria ter um caráter de programador de "atividades lúdicas no vasto salão da cidade". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 271) Para tanto, prescindiria de acervos e salas expositivas e sua arquitetura seria a mínima necessária para abrigar as experiências propostas pelos artistas e pelo museu para participação do público.

A "transmissão de experiências", que seria o papel do artista "pós-moderno", serviria também para desencadear no "ex-espectador" (ou *participador*, como insistia Hélio Oiticica), processos criativos que o descondicionariam das amarras impostas pelos diversos controles aos quais estamos sujeitos na sociedade. Para Morais, "todas as pessoas são inatamente criativas [...] e só não exercem seu potencial criador se são impedidas a isso por algum tipo de repressão – familiar, educativa, política etc." (in GOGAN, 2017, p. 242), e o museu na pós-modernidade deveria ter o caráter de liberar esse potencial em seus frequentadores. Ademais, as obras de arte pós-modernas tampouco seriam objetos acabados para serem pendurados em paredes, mas processos abertos à participação do público, que seria também cocriador das obras. (in GOGAN, 2017, p. 270)

Esse breve resumo do pensamento de Morais traz à tona uma série de questões muito caras à produção artística da virada da década de 1960 para a de 1970 e inclusive, podemos dizer, que ele colocava em prática muitas das teorias que Hélio Oiticica estava elaborando em torno de sua própria produção artística, principalmente com seu conceito de *Crelazer*. O artista não chega a uma definição precisa do que entende por *Crelazer*, posto que não era sua intenção, mas escreveu e comentou muito a esse respeito. Além disso, o conceito foi desenvolvido na prática em trabalhos como seus *Parangolés* e sua "produção ambiental", elaborados ao longo da segunda metade da década de 1960. Para Oiticica, trata-se também de uma questão relativa à transformação do comportamento, o *crebehaviour*, que incitaria "atos de vida que brotem como necessidades, como 'germes', a partir de uma situação de conflito de comportamento (comportamento condicionado e comportamento descondicionado)". (BRAGA, 2013, p. 174) Em um momento no qual mais se aproxima de uma definição do termo *Crelazer*, o artista afirma que ele seria:

> não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um "criador". [...] O Crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum. (OITICICA, 1986, p. 113)

Não é à toa, portanto, que a produção de Oiticica esteve sempre presente nos eventos promovidos por Morais, tanto no Rio de Janeiro quanto em Belo Horizonte, como veremos adiante.

Ao mesmo tempo, o ápice dessa visão de Morais acerca da produção e da fruição artística se deu com os eventos "pedagógicos" experimentais conhecidos como *Domingos da Criação*, realizados ao longo de seis domingos de 1971, que se utilizaram da estrutura do Umseu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) para promover manifestações de libertação criativa no sentido esboçado acima. Os *Domingos* foram, portanto, uma maneira de colocar em prática o pensamento de Morais em relação ao museu de arte pós-moderna. É curioso, porém, que o local que abrigou tais experiências tenha sido justamente o Museu de Arte Moderna que, para o crítico, foi projetado "para o futuro", resistindo "à aceleração do processo artístico atual" e cujo pátio é um "espaço expressivo e belo, [que] tem servido à realização de atividades e manifestações". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 277)

Vislumbramos aqui um arco temporal que reúne o modernismo arquitetônico à visão de arte pós-moderna que Morais tinha, próxima à de Mario Pedrosa, conforme definida na epígrafe deste texto. Se o edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas, por exemplo, com seus amplos salões, serve para "amparar a imprevisibilidade da vida", como afirma Paulo Mendes da Rocha (2009, p. 27), o que dizer então da ampla marquise do MAM-RJ que cumpre ainda o papel de unir o Aterro às salas de exposição do museu? Neste sentido, não houve nenhum evento mais imprevisível que as manifestações ocorridas nos seis domingos que Morais programou e que reuniram milhares de frequentadores, iniciados ou não nas linguagens artísticas.

Efetivando a proposta de Affonso Eduardo Reidy de que o Aterro do Flamengo fosse uma extensão do MAM-RJ e vice-versa, Morais, como diretor dos programas educativos do museu, fez com que o Aterro adentrasse os espaços expositivos de diversas maneiras, como nos cursos livres da Unidade Experimental e nas exposições de fim de curso dos professores Anna Bella Geiger ou Luiz Alphonsus, por exemplo. Deste modo, a arquitetura de Reidy, ao abrir o espaço expositivo à paisagem do Aterro, trazia a natureza para dentro do museu,

Fig. 1 – Hélio Oiticica
Mosquito da Mangueira veste *Parangolé P10, capa 6* (1965) e *Bólide vidro 5* (1965).
(Fonte: FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 108)

colocando-o em relação com a onipresente paisagem carioca. Segundo Morais, "nele, paisagem e museu se complementam, a paisagem externa penetra no interior do museu, descansando o espectador após a contemplação lenta dos quadros". (in GOGAN, 2017, p. 277) Seus amplos salões também poderiam prescindir de qualquer acervo permanente e poderiam ser configurados como o verdadeiro laboratório de criatividade que pretendia Morais, uma radicalidade que, no entanto, jamais foi colocada em prática. Como afirma Jessica Gogan (2017, p. 251),

> a nova instituição foi concebida como um *campus* horizontal de "blocos" [...] em meio a jardins tropicais projetados por Roberto Burle Marx. O arquiteto viu seu projeto tanto como transformação do "antigo conceito de museu" quanto como criação de novas formas arquitetônicas, em que o "espaço fluente" vem substituir o "espaço confinado".

Apesar da tensão existente entre o experimental e formas artísticas mais convencionais, a própria organização institucional do MAM-RJ cumpriu um papel efetivo na consolidação do experimentalismo nos termos propostos por Morais. Novamente de acordo com Gogan, a diretora da instituição na época, Niomar Moniz Sodré[1] entendia "o museu e a arte como agentes democráticos" e elementos "fundamentais para posicionar o Brasil para o futuro". (2017, p. 252) O MAM-RJ teria funcionado, portanto, como um efetivo "gerador institucional da modernidade, reconfigurando a equação museu=memória [...]. Não se trata mais de um museu como um lugar onde a memória está alojada, mas sim produzida". (GOGAN, (2017, p. 252) Uma visão bastante próxima à que Morais levaria ao MAM-RJ e que anunciava também a possibilidade de romper as barreiras entre interior e exterior do museu, abrindo-o para experiências menos elitistas e mais democráticas. Tensões estas que são "tanto geradoras quanto desafiantes que permeiam a genealogia do experimental de uma potência de 'museu-liberdade' no MAM". (GOGAN, 2017, p. 251)

É digno de nota a estreita sintonia que Frederico Morais tinha com a produção artística da época, devido ao contato e solidariedade que mantinha com os artistas, e parte de seu entendimento da atuação do crítico de arte. Para ele, o crítico deveria "se deixar envolver pela obra", tornando-se assim "um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que

lhe acrescenta novos significados". (MORAIS, 1975, p. 52) Ao se envolver na obra e na produção do artista, o crítico também vai se tornando "um criador, um artista", pois se envolve na rede de significações – sempre novas – que a obra apresenta. (MORAIS, 1975, p. 52) Esse é um dos fundamentos de sua concepção de "nova crítica", apresentada em museus e galerias em 1969 e impulsionada por meio de exposições e programas pedagógicos que promoveu no período.

Mas a sensibilidade de Morais extrapolou o campo da produção artística, abrangendo a realidade social de modo geral, seja em questões políticas e sociais, seja no campo da arquitetura e do urbanismo, como vimos acima. Sua proposta de impulsionar a criatividade inata de cada pessoa também estava em sintonia com os eventos de maio de 1968 em Paris e no mundo. Segundo Morais, citando o sociólogo Alfred Willener, os eventos de Paris seriam "o encontro de si mesmo na coletividade, a liberação de potencialidades individuais sob uma forma coletiva sugerindo, portanto, um comportamento social e político novo, isto é, criativo". (MORAIS, 1975, p. 53) Também seria necessário um "encorajamento recíproco" para promover o "reencontro de si e o desenvolvimento das faculdades de imaginação e invenção". (MORAIS, 1975, p. 53) Se maio de 1968 representou essa liberação espontânea da criatividade inata, foi também prontamente capturado pelos poderes estabelecidos e convertido em mercadoria na roda de consumo de personalidades do neoliberalismo, como nos lembra Fredric Jameson (2015).

Um ponto de contato fundamental presente nesta visão da criatividade no maio de 1968 apresentada por Morais é com os situacionistas, grupo de pensadores, artistas e ativistas reunidos em torno da figura de Guy Debord na década de 1950, que teve papel intelectual fundamental nos eventos de Paris. O plano-piloto para a futura cidade lúdica nos remete diretamente às teorias do "urbanismo unitário" formuladas pelo grupo. Para além das teorias acerca da "sociedade do espetáculo" de Debord, trabalhadas tanto por Morais quanto por Oiticica – este, um leitor atento do ativista francês –, a ideia de um *Crelazer* na cidade também comparece nas formulações situacionistas. O "urbanismo unitário" teria "como objetivo formar um ambiente humano unitário no qual separações como trabalho/lazer ou público/privado serão finalmente dissolvidas" (DEBORD apud SADLER, 1998,

Fig. 2 – Raul Pedreira
O tecido do domingo, 1971.
fotografia
(Fonte: GOGAN, Jessica (Org.); MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 66)

p. 25), à maneira que Morais entendia a liberação criativa presente nos *Domingos da Criação* ou em sua "futura cidade lúdica". A brincadeira e o jogo também fariam parte desse urbanismo e seriam um meio fundamental para libertar o cidadão comum das amarras que impedem uma vida verdadeiramente livre. Para os situacionistas, "sua arquitetura um dia revolucionaria a vida cotidiana e liberaria o cidadão comum em um mundo de experimento, anarquia e brincadeira". (SADLER, 1998, p. 69)

Morais, por sua vez, não chega a esboçar uma espacialidade dessa cidade, mas indica noções próximas às dos desvios – *détournements* – situacionistas de apropriação da estrutura da cidade construída em favor da experiência lúdica e afetiva dos usuários. Para Morais, "a cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o 'meio formal' é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 270) O museu deveria, portanto, levar suas atividades museológicas para a rua, "integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural" (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 270), caso contrário perderia pé de seu papel social.

Uma proposta que deve ser mencionada dentro da discussão situacionista é a *Nova Babilônia* do artista holandês Constant Nieuwenhuys. *Nova Babilônia* apresenta esboços de situações dessa futura cidade do urbanismo unitário, inspirada inicialmente em acampamentos ciganos. Segundo Guilherme Wisnik (2012, p. 129), a proposta de Constant Nieuwenhuys era a de "uma megaestrutura em escala planetária, uma cidade nômade e flexível que tenderia a ocupar toda a Terra", com níveis irregulares superpostos e "construída com elementos leves e desmontáveis", com estrutura metálica recoberta por materiais novos à época, como titânio e náilon. Ainda de acordo com Wisnik, isso indicaria "uma ideia de aglomeração e mobilidade, correspondendo a uma noção dinâmica da vida". Em relação à complexidade espacial, Nieuwenhuys afirma que, na *Nova Babilônia* é privilegiada "a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço da *Nova Babilônia* tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal". (NIEUWENHUYS apud SADLER, 1998, p. 132)

Para Nieuwenhuys essa proposta não era um projeto urbanístico e tampouco "uma obra de arte no sentido tradicional do termo [...]", mas sim "um jogo criativo com um ambiente imaginário". (NIEUWENHUYS apud SADLER, 1998, p. 123) Ou seja, novamente estamos diante de um verdadeiro *Crelazer* urbano, que se liga também à desmaterialização da obra de arte no período e na conversão do artista ou arquiteto como propositor de situações para que os usuários delas se apropriem. A substituição do produto artístico acabado pela atividade criativa também liga Morais e Nieuwenhuys, dentro de uma lógica de desalienação do público. Segundo Morais, "o espectador comum está alienado não só da arte (produto) mas da criação (processo)" no sistema museológico tradicional e seria necessário levar ao público não "a arte (produto acabado)", "mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que de consumidores de arte". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 242)

Antecedentes na trajetória de Frederico Morais

Ao abordar a gênese dos *Domingos da Criação*, Morais sempre se refere a eventos que os antecederam em sua atuação como crítico e curador. O primeiro deles foi a exposição *Vanguarda Brasileira*, realizada no edifício da reitoria da UFMG em 1966, ainda em construção à época. Segundo Morais, foi ali que ele se "descobriu" enquanto crítico e curador "propositor", tendo significado "um momento de inflexão" em sua atuação. (MORAIS, 2013, p. 338) O fato de a exposição ter acontecido em um edifício em construção já nos chama a atenção, dado que é uma proposta bastante inovadora até mesmo para os dias de hoje. A crítica e pesquisadora Michelle Sommer tem trabalhado ideias relativas ao que identifica como um "topos expográfico contemporâneo" e analisa algumas exposições e intervenções artísticas contemporâneas que trabalham dentro da lógica do que ela chama de "contraexposições", cuja gênese no Brasil podemos identificar em algumas das exposições e eventos promovidos por Morais. Tais exposições, como *Museu do Homem Diagonal*, da artista Renata Lucas, e *Permanências e Destruições*, organizada por João Paulo Quintella em espaços inusitados como uma ilha na baía de Guanabara e um

edifício em construção abandonado na Barra da Tijuca, são exemplos dessa genealogia da qual Morais é um dos precursores.

> Na construção de outras gramáticas expositivas, a exposição deixa de ser exclusivamente o lugar final da apresentação pública de trabalhos de arte para ser facilitadora da continuidade na investigação de processos curatoriais e artísticos, em sobreposição. Criam-se situações para a integração entre arte e arquitetura em lugares específicos. (SOMMER, 2017, p. 1939)

A seleção dos artistas da *Vanguarda Brasileira*, por sua vez, a maioria deles cariocas ou atuantes no Rio de Janeiro, nos dá a ver a situação da vanguarda no país naquele momento de maneira bastante próxima à que se daria na emblemática exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM-RJ no ano seguinte. Isto porque ambas apresentaram um retrato do momento das vanguardas brasileiras em sua transição do neoconcretismo para as novas figurações e conceitualismos que emergiriam com mais força na década seguinte. Em relação à *Nova Objetividade*, Oiticica afirma, no texto de apresentação da exposição, que a reunião de artistas apresentava um "estado, [...] uma 'chegada', constituída de múltiplas tendências", cuja unidade seria dada pela ideia de 'nova objetividade'. Uma das principais características desse estado seria a expressão da "vontade construtiva geral" (OITICICA, 1986, p. 84), sem seguir postulados estritos que regulassem a prática de diversos artistas como nas vanguardas concretas da década anterior. No mesmo texto, Oiticica também cita a importância da atuação de Morais, que teria formulado a ideia de "uma 'arte dos sentidos', com a busca de estruturas básicas para o objeto" (OITICICA, 1986, p. 84), rompendo com as categorias tradicionais de escultura e pintura, algo que se radicalizaria nas ações que promoveu no Parque Municipal de Belo Horizonte em 1970.

A sintonia de Morais está conectada também com o contexto artístico mundial e, antes de voltarmos ao MAM-RJ, seguiremos em Belo Horizonte, onde, em 1970, Morais organizou simultaneamente dois eventos interligados: a manifestação *Do corpo à terra*, no Parque Municipal, e a exposição *Objeto e participação*, no Palácio das Artes. Ambos eventos fazem parte de proposições pioneiras em nível mundial, sobretudo a manifestação *Do corpo*

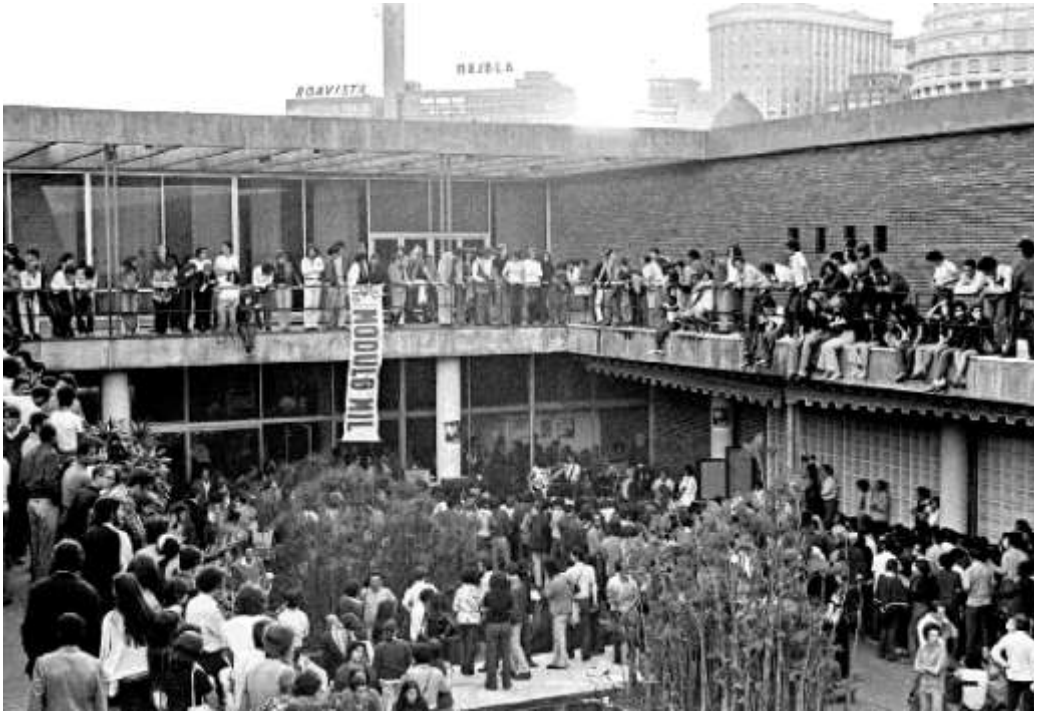


Fig. 3 – Beto Felício
O som do domingo, 1971.
fotografia
(Fonte: GOGAN, Jessica (Org.); MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 102)

à terra, na qual os artistas realizaram seus trabalhos com total liberdade em meio ao parque e sem que ninguém conseguisse ter acesso ao conjunto completo de obras. Da mêsma maneira,

> os trabalhos realizados permaneceram em seus locais até sua destruição, acentuando o caráter efêmero e deliberadamente precário de boa parte da criação artística atual, que, tendo evoluído do objeto à ação, esgota-se no tempo de sua realização, passando a existir apenas como registro e/ou documento. (MORAIS, 2013, p. 349)

Dois eventos simultâneos, que se apropriam do espaço do parque do mesmo modo que o Aterro adentra o MAM-RJ, como afirma o próprio Morais (2013, p. 348): "duas instituições culturais localizadas em dois grandes parques públicos, estimulando-se mutuamente". Não entrarei aqui na descrição das ações e obras dos artistas participantes, mas cabe registrar que eles também formam parte de um retrato da geração artística da virada da década de 1960 para a de 1970, já incorporando tons mais diretamente conceituais e políticos, como no caso dos trabalhos de Cildo Meireles e Artur Barrio, por exemplo. Cabe ressaltar, porém, essa simbiose entre o objeto artístico e o ambiente natural no qual eles irão se dissolver e retornar à natureza, como é evidente nas trouxas ensanguentadas de Barrio, no *Monumento Totem* de Cildo, nos jardins de milho que Lotus Lobo tentou plantar em meio ao parque e na trilha de açúcar que o artista Lee Jaffe espalhou pela Serra do Curral sob as instruções de Hélio Oiticica, que não pode comparecer ao evento.

Frederico Morais e o Rio de Janeiro

Chegamos enfim ao Rio de Janeiro, para onde Frederico Morais se mudou logo depois da exposição *Vanguarda Brasileira*, para escrever no *Diário de Notícias* e dar aulas nos cursos de arte do MAM-RJ. Seu primeiro lance em direção à proposta de democratização da criatividade se deu com o evento *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, realizado em julho de 1968. Mais um evento que Morais promoveu, não apenas para registrar um perfil da produção artística do momento, mas para de fato levar tais processos criativos para as

massas, inclusive entregando volantes promocionais do evento em diversos locais públicos e até mesmo na porta de estádios de futebol da cidade.

Segundo Morais, "o evento abrangeu um conjunto de exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 236) Tratava-se, portanto, de um verdadeiro encontro entre proposições artísticas mais ou menos ligadas às produções individuais dos artistas – lembrando que a vanguarda brasileira já tinha um caráter eminentemente participativo e propositor de ações – com atividades mais propriamente pedagógicas ou recreativas. No último domingo, as atividades foram lideradas por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, promovendo a manifestação que chamaram de *Apocalipopótese*: "um conjunto de obras-evento acionado por Lygia Pape (*Sementes*), Antonio Manuel (*Urnas quentes*) e Roberto Lanari". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 236)

Um evento unindo a vanguarda e a pedagogia, que iria reverberar nos *Domingos da Criação* alguns anos depois, colocando em prática postulados de Oiticica oriundos de sua própria produção e às intenções éticas que buscava dar a ela. Segundo Roberto Schwarz, "o gesto didático [...] vibrava como *exemplo*, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo" (SCHWARZ in GOGAN, 2017, p. 254), lembrando que em tempos de AI-5 qualquer reunião com mais de cinco pessoas já era considerado um ato subversivo.

Oiticica também aborda este tema ao falar que *Apocalipopótese* era um "contato grupal coletivo: não imposição de uma 'ideia estética grupal', mas a experiência do *grupo aberto* num contato coletivo direto" (OITICICA, 1986, p. 128), reverberando as ideias de Morais quanto à participação criativa de grupos os mais diversos possíveis e não previamente estruturados. O encontro entre arte e política, portanto, era inevitável em um momento sombrio do país, no qual as opiniões deveriam ser caladas para não levar aos calabouços da ditadura militar e à inevitável tortura. Era também um momento de encontro no qual os afetos poderiam, pelo menos por algumas horas, ser mobilizados sem que fossem alvo de repressão da polícia. Como afirma ainda Oiticica a respeito de *Apocalipopótese*, a in-

terferência direta do 'imponderável' tinha que ser admitida em uma experiência deste porte.

> A desconhecida "participação coletiva" – como nas marchas de protesto (aliás, creio eu, a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para a *Apocalipopótese*: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) – mas aqui, nessa manifestação, as surpresas do desconhecido foram eficazes – sempre o são e sempre "falta algo" em todas elas, o que é importante e bom. (OITICICA, 1986, p. 128-129)

Ou seja, como na "explosão de criatividade política" de maio de 1968, a política institucional e a política dos afetos se encontram e se retroalimentam de diversas maneiras. O próprio Frederico Morais também afirma que *Apocalipopótese* foi "premonitório", já que no dia seguinte à sua realização, "a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar" (2013, p. 342), evocando a ação de Rogério Duarte que levou um adestrador de cães para o Aterro. Para Morais, o encontro entre arte e política é inevitável quando a primeira é levada à rua. Não seria preciso, portanto, se produzir uma arte política no sentido estrito do termo, mas apenas a mobilização afetiva promovida por tais eventos já expunha e libertava os participantes de uma série de repressões que atravessavam o cotidiano da época.

Outro precedente na trajetória de Morais deve ser mencionado antes de chegarmos aos *Domingos da Criação*. Em 1969, Morais passou a coordenar o núcleo de cursos do MAM-RJ, promovendo uma ampla reforma no currículo, que integrou os ateliês, antes separados pelas técnicas artísticas tradicionais (pintura, gravura, escultura), entre si e com as aulas de história e teoria da arte. (MORAIS, 2013, p. 338) Mais uma vez, vemos Morais atento ao desenvolvimento da produção artística contemporânea que, superadas as divisões em "-ismos" das vanguardas e das querelas em relação à especificidade dos meios promovida por Clement Greenberg em relação à produção do alto modernismo, misturava todas as técnicas de acordo com as necessidades específicas da proposição artística. Assim, excluíam-se "todas as formas didáticas tradicionais" e não se pretendia "'formar

ou transformar pessoas em artistas', mas acordá-las para a linguagem mais universal de comunicação humana: a arte". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 283) Essa dissolução dos meios artísticos também é indicada por Morais em relação à pedagogia a ser implementada na formação prevista nos cursos do MAM-RJ:

> a noção de ateliê (sala de aula) se amplia, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos alunos e professores. Se o lugar escolhido como ateliê for, por exemplo, uma praia, o material a ser trabalhado será a areia, a água, o vento etc., e a técnica a ser desenvolvida, aquela adequada aos materiais disponíveis no momento ou às propostas a serem desenvolvidas. (GOGAN, 2017, p. 240)

Mais uma vez comparece uma noção fluida da relação do MAM-RJ com o Aterro, algo que Anna Bella Geiger também corrobora, quando fala que depois de voltar ao Brasil em 1970, encontra no MAM-RJ um espaço para atuar de maneira "experimental nos cursos livres". Levando "os alunos para fora da sala de aula, mais especificamente para a área externa do MAM e daí para a costa marítima do Aterro, ainda em obra". (in GOGAN, 2017, p. 192)

Os *Domingos da Criação*

Chegamos enfim aos *Domingos da Criação*, um dos pontos altos da prática pedagógica experimental de Morais e de sua intenção de transformar o lazer em algo criativo que reverberasse na vida cotidiana dos participantes, ou seja, colocar em prática o *Crelazer* que Hélio Oiticica vislumbrou. Segundo Gogan, "Frederico viu os Domingos como uma oportunidade para nivelar uma crítica marxista da noção burguesa de entretenimento dominical e reconfigurar o lazer, e não a atividade, com base na noção de Oiticica de uma experiência criativa ativa e aberta de 'crelazer'". (GOGAN, 2017, p. 256) De todo modo, apesar de certo metodismo de Frederico Morais, os eventos dos domingos foram bastante anárquicos em sua busca por liberar a criatividade intrínseca de todos. As bases teóricas e práticas para a elaboração das atividades dos domingos foram as que esboçamos até aqui, como se se tratasse de um processo linear e progressivo em direção à efetivação de

suas ideias em uma grande síntese criativa, algo que, no entanto, só pode ser captado *a posteriori*.

Os *Domingos da Criação* foram "manifestações de livre criatividade com novos materiais, idealizados e coordenados [por Frederico Morais], realizados na área externa do MAM entre janeiro e agosto de 1971". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 239) Morais organizou seis eventos com diferentes materiais norteando as atividades: *Um domingo de papel* (24 de janeiro), *O domingo por um fio* (7 de março), *O tecido de domingo* (28 de março), *Domingo terra a terra* (25 de abril), *O som do domingo* (30 de maio) e *O corpo a corpo do domingo* (29 de agosto). A ideia partiu da vontade de Morais em oferecer atividades para os frequentadores do MAM-RJ e de seus cursos ao longo dos meses de férias de janeiro e fevereiro, quando as atividades artísticas na cidade diminuíam considera-velmente. Partindo da experiência da *Arte no Aterro*, Morais organizou algo ainda mais independente das propostas dos artistas; quem ditava as atividades nos *Domingos* eram os próprios materiais e não algum artista, nem mesmo no papel de propositor.

A visão de Morais em relação ao uso dos materiais também é importante de ser destacada e vai na linha da integração das técnicas artísticas mencionada anteriormente. Para Morais (in GOGAN, 2017, p. 242), "todo e qualquer material [...] pode ser tratado esteticamente" e o uso de "materiais precários adquire importância e significado especialmente em países em desenvolvimento ou emergente como o Brasil. É a 'estética da fome' de Glauber Rocha". Mais uma vez vemos como Morais estava engajado em uma verdadeira revolução comportamental que passava diretamente pela relação entre ética e estética, de modo que estivesse afinada com as condições políticas e sociais de um país 'em desenvolvimento' e sob a repressão de um regime militar, como o Brasil do período.

As repercussões dos *Domingos* nas páginas de jornal demonstram que os eventos de Morais de fato tiveram um alcance urbano que incluía os meios de comunicação de massa. Também os relatos registrados à época confirmam a intenção do organizador em reformular a relação entre lazer e trabalho dentro da sociedade capitalista, como afirma uma participante: "se todos se decidissem por este tipo de participação coletiva e liberassem

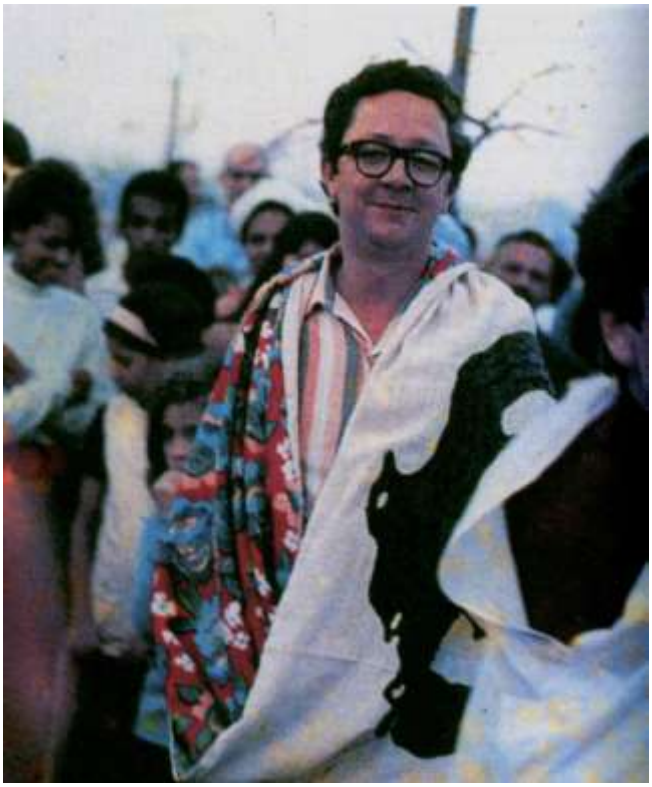


Fig. 4 – Frederico Morais vestindo *Parangolé Guevarcália*, durante o evento *Apocalipopótese*, no Aterro do Flamengo, 1968 (á esquerda).
(Fonte: MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém [entrevista]. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, jan./jun. 2013, p. 336)

Fig. 5 – Beto Felício
O domingo por um fio, 1971. fotografia
(Fonte: GOGAN, Jessica (Org.).; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 32)

sua criatividade, poderíamos dispensar os psicanalistas". O relato da costureira Jelza Garcia também demonstra essa noção das atividades dos *Domingos*: "tenho costurado toda minha vida e nunca pensei que pudesse me divertir tanto como aqui". (MORAIS in GO-GAN, 2017, p. 243-244)

Assim, mesmo que por algumas horas, os participantes se apropriavam daqueles materiais que lhes eram familiares para subverter suas funções utilitárias e mesmo uma costureira pode se divertir a partir de seu próprio *metier*, praticado ali de forma lúdica. Talvez por isso um dos domingos que seriam organizados na sequência abordasse profissões populares, para trazer a criatividade também para o trabalho, dando mais uma volta na mistura entre lazer, trabalho e criatividade que Morais buscava disseminar no mundo. O crítico também indica que essa "criatividade de base", da qual nos fala Roberto Pontual (in GOGAN, 2017, p. 293), estava ligada à ideia de uma produção de si, tema caro à filosofia francesa da década de 1970, demonstrando outro sinal que a antena de Morais captou:

> a noção de criatividade está ligada à recuperação que o homem faz de si mesmo no sentido de alcançar a plenitude de seu ser. A produção de si mesmo, entretanto é um processo aberto no qual o homem se manifesta contínua e livremente. [...] Só quem está permanentemente aberto à busca do novo e do original, quem cria todo o tempo pode enfrentar a massificação e o caráter repressivo da sociedade atual, a massagem contínua que representa a mensagem publicitária. (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 280)

Novamente comparecem menções à ideia da sujeição à imagem midiática e publicitária que nos é imposta pela "sociedade do espetáculo" e para a qual Morais via os *Domingos* como um possível "antídoto", ajudando a formar "uma nova imagem da sociedade que está surgindo. É a imagem-ação como define Alfred Willener: a imagin/ação". (MORAIS in GOGAN, 2017, p. 279-280).

Os *Domingos* acabaram sendo suspensos por uma nova direção que assumiu o MAM-RJ, mas deixaram seus frutos tanto em cursos do museu, que levaram adiante algumas propostas de utilização de materiais como papel, ou em iniciativas disseminadas pelo Brasil e pelo mundo em práticas de arte-educação, que escapam ao tradicional formato de "brin-

cadeira com sucatas". Mas, como nos lembra Oiticica (1974), se "o experimental pode retomar nunca reviver", a força dos domingos acabou se esvaindo em meio à repressão da ditadura militar e, depois do grande incêndio do MAM-RJ, em 1978, o experimental saiu de vez da cena artística instituída – seja pela sua institucionalização definitiva, seja por sua expulsão de fato dos circuitos artísticos mais tradicionais. Falar dos *Domingos* nos tempos sombrios da contemporaneidade tupiniquim, com seus futuros prometidos sempre interrompidos, é falar de uma prática que, se não pode ser repetida como tal, ao menos indica possibilidades de confronto por meio dos afetos. Não é à toa que propostas radicais como os eventos de Frederico Morais, ou mesmo as produções de Hélio Oiticica e Lygia Clark, tenham ficado no ostracismo por tantos anos e quando são recuperadas o são em seus aspectos mais facilmente catalogáveis dentro dos cânones da história da arte, de preferência europeia. Assim, devemos tirá-los das *subterrânias* às quais foram relegadas e libertar a potência experimental antropofágica que late dentro de cada um de nós, se quisermos ter um futuro menos sombrio do que o que se avizinha. Vimos aqui experimentos que colocaram em prática utopias que pareciam irrealizáveis; temos agora que procurar nossas próprias.

Notas

[1] Niomar Moniz Sodré foi Presidente/Diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1951 e 1961.

Referências

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

GOGAN, Jessica (Org.); MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

JAMESON, Fredric. The Aesthetics of Singularity. *New Left Review*, 92, p. 101-132, mar./abr. 2015.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Do corpo à terra. In FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 195-200.

MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém [entrevista]. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. Publicado originalmente na Revista *Navilouca*, 1974. Disponível em http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2. Acesso em abril de 2019.

ROCHA, Paulo Mendes da. A cidade enquanto liberdade [entrevista]. GFAU. *Corredor das Humanas: a poesia que poderia ter sido e que não foi*. São Paulo: GFAU, 2009, p. 20-27

SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge: MIT Press. 1998.

SOMMER, Michelle Farias. Contraexposição, um estado expositivo contemporâneo. *Anais do 26º Encontro da ANPAP*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 1936-1950.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

resenhas

Notas inferenciais sobre o encargo e as diretrizes poéticas em O Jardim *de Rubiane Maia*

[Rubiane Maia: *O Jardim*, Terra Comunal – Marina Abramović + MAI, Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil]

Lindomberto Ferreira Alves [*]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.437-452

I. Encargo[1]

A performance *O Jardim* (2015), da artista multimídia contemporânea brasileira Rubiane Maia, objeto desta resenha crítica, trata-se de um trabalho especificamente concebido por ela, a convite das curadoras Paula Garcia e Lynsey Peisinger, para compor o projeto "Oito performances", da exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI* [2], aberta à visitação de março a maio de 2015, no Sesc Pompeia, São Paulo/SP, Brasil. Rubiane Maia foi uma dos oito artistas brasileiros selecionados por Marina Abramović e pelas curadoras da exposição

[*] Lindomberto Ferreira Alves é artista-educador, arquiteto-urbanista e pesquisador. É mestrando em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo, licenciando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Atua como arte-educador no Centro Cultural Sesc Glória, Vitória, ES, Brasil. E-mail: lindombertofa@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7832-1734.

para realizar performances autorais de longa duração, nesta que foi uma das maiores retrospectivas já realizada sobre a carreira da aclamada artista sérvia Marina Abramović, que é responsável por consolidar a performance com uma forma autônoma de arte ao introduzir novos conceitos no campo, como reperformance e performance de longa duração.

Em entrevista concedida por Rubiane Maia, em 2015, a Aline Alves, do portal capixaba Sou ES, na época da realização da exposição, a artista conta que recebeu o convite para apresentar seu portfólio em dezembro de 2013. Recordando o momento, Rubiane Maia lembra que, inicialmente, ficou surpresa e curiosa com o convite, sobretudo pela possibilidade de a artista conhecer pessoalmente Marina Abramović, bem como de ouvir as impressões da artista sérvia sobre seu trabalho. Entretanto, a confirmação de que faria parte da exposição só veio um ano depois, em 2014. Foi só então que Rubiane Maia começou a pensar em uma performance que pudesse acontecer em um contexto de total imersão, afinal de contas, até então, segundo acrescenta a artista, ela nunca havia realizado uma performance tão longa.

Todavia, antes mesmo da abertura da exposição, Rubiane Maia teria de participar juntamente com os demais artistas brasileiros selecionados[3] para integrar a mostra do *workshop Cleaning the House*[4], ministrado por Marina Abramović, como parte das atividades de pré-produção de *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*. Assim, os artistas foram convidados a realizar o Método Abramović em meio à natureza – em um sítio em Jequitibá, interior do estado de São Paulo. O método consistiu basicamente em permanecer em silêncio e em jejum, durante cinco dias, intercalando exercícios que aliavam concentração, resistência e autocentramento. O objetivo do *workshop*, como o próprio nome insinua, consistia em limpar os corpos e as mentes dos artistas, trabalhando os limites de cada um, no intuito de prepará-los para as performances de longa duração que realizariam durante os dois meses em que a exposição estaria em cartaz.

Na mesma entrevista, Rubiane Maia revela que uma primeira versão desse trabalho – a performance *Jardín secreto – porque deseo crer*[5] – foi apresentado inicialmente em 2012, na Espanha. Naquele ano, o trabalho foi realizado no âmbito de uma residência artística. Durante cerca de trinta dias, Rubiane Maia se propôs a cultivar feijões, cuidando e acompanhando

o crescimento de todos, dia a dia. Isolada em um estúdio, a artista permaneceu praticamente sozinha e boa parte do tempo em silêncio, ora regando-os, semente por semente, com um pequeno conta-gotas; ora sentada, observando e fotografando os deslocamentos dos feijoeiros que cresciam em busca da luminosidade que adentrava no estúdio por uma janela. Chegado o "fim" do processo, o jardim foi transferido do estúdio e montado em uma sala, com o chão recoberto por uma camada bem espessa de algodão. Na entrada da sala, aberta então à visitação do público, há o seguinte convite: "entre descalço". Ao adentrar no espaço, além de poder verificar os elementos que estiveram presentes ao longo do processo de cultivo dos feijões – como a mesa branca utilizada todos os dias, os pratos, a taça com água e o conta-gotas – o público podia presenciar uma pequena fração do tempo de cuidado da artista com seu jardim, que silenciosamente continuava a crescer junto com ele.

Nota-se, portanto, que sendo os encargos de uma obra os aspectos relacionados à motivação que esse objeto artístico busca atender (BAXANDALL, 2006), no caso da performance *O Jardim* (2015), apesar do encargo, isto é, do padrão de intenção ser o mesmo de *Jardín secreto – porque deseo crer* – a saber, chamar atenção à incapacidade de percebermos a olho nu as minúcias, as formas e as transformações contínuas do desenvolvimento da vida – de acordo com a artista, as condições para sua realização durante a exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI* eram outras, distintas de 2012. Haveria muitos elementos novos e, consequentemente, os desafios que esses novos elementos lançaram levaram a artista a considerar uma série de outras estratégias à realização da performance *O Jardim* (2015), tais como a incorporação da presença do público ao processo, o plantio em grande escala dos feijões na terra e o uso adicional de luz artificial. Nestes termos, conta Rubiane Maia que seria preciso criar as circunstâncias mínimas necessárias para que os feijoeiros pudessem se desenvolver e crescer da melhor maneira possível em meio a uma arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Sesc Pompéia, na cidade de São Paulo.

II. Diretrizes[6]

Nesse contexto, a performance *O Jardim* (2015), apresentada em São Paulo, Brasil, durante a exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, consistiria em cultivar uma pequena plantação de feijões em meio ao Centro Cultural Sesc Pompeia. Durante dois meses, Rubiane Maia permaneceria oito horas por dia em silêncio, fomentando as condições mínimas ao plantio, bem como acompanhando todo o processo de crescimento dos feijoeiros – desde a preparação da terra, passando pelas diferentes fases do ciclo de desenvolvimento da planta: o brotar, o nascer, o crescer, o viver, o morrer – até que se constituísse o jardim.

Tão importante quanto entender o encargo de uma obra, ou seja, o que a motivou em uma escala mais ampla, é elucidar suas diretrizes, isto é, os elementos e as questões específicas daquela obra que a condicionaram daquele jeito. (BAXANDALL, 2006) Conforme descrito no *press-realese*[7] deste trabalho, a performance *O Jardim* exigiria uma série de práticas e operações sensíveis que variaram entre o que há de mais simples (como o cuidado, a observação e as pesquisas diárias) e de mais complexos (como a dedicação total e irrestrita da artista ao processo, as interferências externas à mostra – uma vez que as funções habituais do Centro Cultural Sesc Pompéia seriam mantidas – a presença e participação do público, a remoção de uma grande quantidade de solo fértil, o controle da umidade *indoor*, a instalação apropriada de luminosidade complementar, dentre outros). Nota-se aí que a reperformance de *Jardín secreto – porque deseo crer* (2012) só foi possível de ser realizada, em 2015, sob o nome de *O Jardim* graças às adequações ao contexto da exposição em questão.

Entretanto, em outra entrevista concedida por Rubiane Maia, também no ano de 2015, a Ulisses Carrilho, para o Marina Abramović Institute – MAI, a artista disse que, em virtude de sua inexperiência com o plantio nessas condições, ela teve que descobrir o que seria necessário fazer para que os feijões crescessem dentro de um espaço fechado, o que, de acordo com suas pesquisas, não seria exatamente adequado para seu desenvolvimento. Rubiane revela também que foi a partir de algumas pistas oriundas dessas investigações que se deu a escolha do espaço onde o trabalho seria realizado, a saber, nas chamadas Salas de Estar do Centro Cultural, em lajes de concreto, dentro de um grande galpão, razoavelmente arejado e

dotado de esquadrias que deixavam adentar no espaço interno luz natural. Muito embora houvesse um fluxo intenso de visitantes, os que ali estavam não se restringiam à exposição em si e partilhavam o silêncio, a concentração e a observação, aspectos intrínsecos do espaço onde a performance foi realizada, que congregava, dentre outras funções, pesquisa, estudo, leituras e jogos de xadrez. A artista acrescenta, ainda, que o resultado formal dependeria, além da performance, da confluência de todos os aspectos inerentes ao espaço escolhido.

Nesse novo contexto, *O Jardim* foi concebido como uma espécie de laboratório vivo em constante processo de transformação para experiências de cultivo e plantio. Se em 2012, *Jardín secreto – porque deseo crer* nasceu a partir de pesquisas sobre como plantar dentro de casa, em 2015, *O Jardim* se instaurou como possibilidade de investigação sobre a conexão antes estabelecida entre o brotar e o observar a vida nascendo em uma escala muito mais complexa. Nestes termos, o objetivo do trabalho residiria e poderia ser assim descrito exatamente na criação de um local onde a vida pudesse ser continuamente manipulada, testada, cuidada e observada – do nascimento à morte.

Com a atenção voltada para esse pequeno microcosmo, que inevitavelmente produziria certa desfamiliarização espaço-temporal em função da sua interferência no espaço arquitetônico, o público de *O Jardim*, por sua vez, seria convidado a acompanhar o processo, que se alteraria de maneira lenta, quase imperceptível, todos os dias. Experimentaria, assim, uma espécie de vínculo, de cumplicidade; afinal de contas, dada a inaptidão salutar do olho de não perceber tudo – neste caso, o crescimento do feijão a olho nu até se tornar jardim – a performance despertaria o desejo de retorno, bem como uma maior atenção e curiosidade pela apreciação do processo em si e das questões conceituais e existenciais que a partir dele seriam suscitadas. Assim, o que nos atravessa enquanto espectadores é a própria experiência estética vivenciada pela artista, que coloca a formalização estética do ato vivencial, manifestada pelo crescimento dos feijões diante do real, não somente para construir sua obra, como, também, para modificar seu próprio ser, sua própria vida.

III. Tendências e intencionalidades poéticas

Em 2019, prestes a completar treze anos de carreira, notadamente marcada e interessada na criação e na invenção de outros modos de percepção e de relação com a vida, guardadas as devidas nuances poéticas exploradas por Rubiane Maia durante a realização da performance *O Jardim*, parece haver, entre as múltiplas estratégias performativas que atravessam este e os cerca de sessenta outros trabalhos produzidos no decorrer de sua trajetória artística, um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência silenciosa que os mantém conectados. Trata-se de trabalhos que, no seu conjunto, não se eximem em explorar a capacidade da arte na contemporaneidade de se manifestar como laboratório ético, poético e político do sensível, suscitando não só na artista, mas também no público, outras formas de experimentar ou experienciar novas relações com o outro, com o espaço, com o tempo; em suma, com a própria vida.

Por um lado, suas proposições parecem ter como tendência o poder inquietante e provocador que a explosão da obra na vida promove à arte, ou seja, a instauração de uma experiência artística "[...]que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver". (FAVARETTO, 2011, p. 108) Por outro, com o foco de investigação voltado para formas de criação em processo – buscando sempre lidar com o universo temporal-espacial e, principalmente, afetivo – as experiências decorrentes de suas reflexões sobre as relações entre arte e vida evidenciam uma estética cuja intencionalidade é fazer uso do corpo para "ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)."[8] Em outras palavras, ao colocar vida e obra no mesmo plano de contágio, suas performances, em maior ou em menor grau, instauram uma outra relação estética entre arte e vida, convocando o corpo "a ampliar sentidos em direção ao esgarçar de seus contornos". (MACHADO, 2015, p. 1)

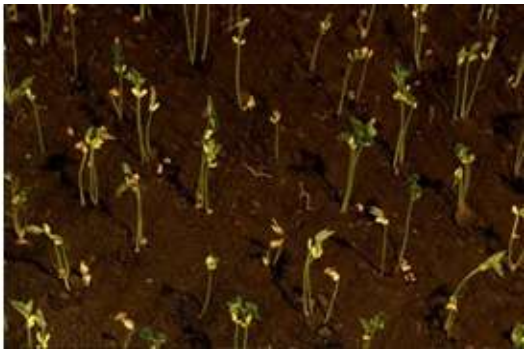
Como vimos, por interposição do inventário do encargo e das diretrizes da performance *O Jardim*, podemos afirmar que ela não escapa a esse padrão de intenção: extrair o poético da vida, requisitando do público outro tipo de percepção sensível sobre os atravessamentos entre arte e vida. No caso de *O Jardim*, a performance parece se dar entre ela, a artista, e o

jardim, ou seja, é a própria vida – através do crescimento dos feijões – que é objeto de/da performance. Indo além, podemos dizer que são os próprios feijoeiros que performam no trabalho – quando observados, por exemplo, os desenhos contidos nos fragmentos dos seus diários que tentam capturar e registrar o movimento da vida crescendo. Segundo Rubiane Maia, "plantar, colher, cuidar de um jardim, pode ensinar bastante, não apenas sobre a vida, mas, sobretudo, sobre a morte – no sentido de se estar lidando com a delicadeza da vida"[9]. Neste sentido, a artista acrescenta ainda que os feijões tanto poderiam crescer e constituir o jardim quanto poderiam morrer a qualquer momento. Rubiane Maia ressalta, por fim, que, dada essas circunstâncias e suas contingências, seria necessário aprender a superar as frustações da perda e aprender a lidar, a cada dia, com um processo que nasce, cresce, vive, morre e nasce de novo, dia após dia. Mas o que restaria à artista? À artista resta a observação, o autocentramento, o silêncio, o tempo de cuidado. Ao lançar-se para fora dos enquadres, Rubiane Maia, nesta performance, redefine sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões; assumindo como matéria de expressão artística, como obra de arte, a própria natureza instável, efêmera, minuciosa, frágil e misteriosa da existência.

Se algo tem um encargo, uma motivação, ou seja, uma causa pessoal, artística e/ou histórica, na verdade a tem porque se trata de uma resposta a uma determinada configuração de um contexto social e subjetivo. (BAXANDALL, 2006) Nota-se aí, portanto, que o projeto poético e estético desta performance parece estar estritamente vinculado ao panorama da vida contemporânea e à inclinação de aproximação aos trabalhos que tem como padrão de intenção a alteridade e a referência às paisagens psicossociais da contemporaneidade. Trabalhos que não apenas partem do pressuposto da "arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades" (SILVA, 2011, p. 24), como também assumem a dimensão da relação arte e vida como "vivência partilhada, em um apelo estético que convida à diluição dos contornos juntos à potência de criação". (SILVA, 2011, p. 76) Em outra entrevista concedida por Rubiane Maia, em 2016, a Patricia Galleto, do site capixaba Dança no ES, a artista conta que as contaminações entre arte e vida produzem um modo de pensar e produzir favorável às linhas de resistência de um mundo-crise, tencionando um diálogo ético, estético e político que evocam novas corporeidades – uma forma de repensar uma política da

vida que se afirme na potência de existir. Ainda segundo ela, sua aposta na arte passa essencialmente pela ideia de micropolítica, de disseminação e de contágio, sobretudo a partir das potências que são deflagradas através dos encontros – pequenos momentos onde conseguimos compartilhar uns com os outros nossas descobertas, inquietações, frustações e esperanças.

Deslizando por certo limbo epistemológico[10], em grande medida, ainda desconhecido – que renuncia a herança da radicalidade utópica das vanguardas, bem como a condição *sine qua non* de existência da arte atual pautado no liberalismo hedonista contemporâneo – parece ser nas sutilezas com que *O Jardim*, de Rubiane Maia, desperta no público a reflexão sobre a atenção ao cuidado com os nossos próprios modos de vida, que talvez esteja incutida a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada entre arte e vida, diversa da condição atual em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.



Notas

[1] De acordo com as reflexões oriundas da crítica inferencial proposta por Michael Baxandall no livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006), seria possível compreender um objeto artístico a partir das contingências históricas de sua criação, por meio de um procedimento de exame do processo criativo atento às suas motivações (encargo) e aos seus aspectos formais (diretrizes). Assim, no âmbito da discussão estabelecida por Baxandall (2006), a noção de encargo diria respeito às motivações que teriam levado um dado artista à concepção de determinado objeto de arte. Os encargos tratar-se-iam, portanto, das circunstâncias que conduziriam um artista a desejar produzir um projeto artístico específico.

[2] Promovido pelo Marina Abramović Institute, a exposição em questão tratou-se da maior apresentação retrospectiva do conjunto da obra da artista sérvia e *performer* Marina Abramović. Fundado por Marina Abramović, em 2010, durante a exposição retrospectiva intitulada *The Artist is Present*, em Nova York, o Marina Abramović Institute – MAI é um instituto itinerante de arte dedicado à arte imaterial, especialmente à arte da performance. Para mais informações sobre o instituto criado e gerido pela artista sérvia, acessar https://mai.art/about-mai/.

[3] Os demais artistas brasileiros que integraram, junto com Rubiane Maia, o projeto *Oito performances* durante a exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, em São Paulo, no Sesc Pompeia, entre 10/3/2015 e 10/5/2015, foram: os integrantes do Grupo EmpreZa, Ayrson Heráclito, Fernando Ribeiro, Maikon K, Marco Paulo Rolla, Maurício Ianês e Paula Garcia.

[4] O workshop começou a ser desenvolvido por Marina Abramović no decurso dos seus anos de atuação como professora, no âmbito da Hochschule fur Bildende Kunst, em Hamburgo, na Alemanha; da Ecole des Beaux Arts, em Paris, na França; e da Hochschule fur Bildende Kunst, em Braunschweig, na Alemanha. Desde a década de 1980, a artista sérvia passou a estruturar uma série de oficinas para seus alunos intituladas *Cleaning the House*, cuja premissa parte da ideia de corpo como uma casa, segundo o qual os participantes desafiam os limites físicos e mentais do seu próprio corpo, forçando-o a responder e se reconectar com o seu ambiente. Trata-se, assim, de um treinamento no qual o corpo passa a desenvolver um método de autoconsciência para si mesmo. O workshop, que hoje é promovido pelo Marina Abramović Institute, aberto à participação do público em geral, busca promover uma coletividade de sentidos por meio de uma rigorosa redução dos estímulos aos quais os corpos estão constantemente submetidos. Por meio de trocas energéticas geradas a partir do simples contato humano, o treinamento convoca o corpo à introspecção, levando-o, consequentemente, a uma expansão do estado de clareza de si. Para mais informações sobre o método concebido por Marina Abramović, acesse https://mai.art/cth2019/.

[5] A performance em questão foi desenvolvida durante a realização de uma residência artística no âmbito da Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística, sediada em Avinyó, Barcelona-Espanha, e apresentada entre 1 de outubro e 4 de novembro de 2012. Para mais informações sobre a performance *Jardín secreto – porque deseo crer* (2012), de Rubiane Maia, acessar http://cargocollective.com/rubianemaia/jardin-secreto-porque-deseo-creer.

[6] Ainda segundo Baxandall (2006), a noção de diretrizes diria respeito aos aspectos formais que um dado artista teria que considerar para materializar determinado objeto de arte. As diretrizes tratar-se-iam, portanto, das condições mínimas necessárias que conduziriam um artista à execução dos processos criativos e estéticos de um projeto artístico específico.

[7] Texto de apresentação e de divulgação da performance *O Jardim* (2015), realizada durante a exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*. Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil, de 9 de março a 10 de maio de 2015. Para acessar o *realese* do trabalho na íntegra: http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim.

[8] Este pequeno trecho é parte do *statement*, espécie de carta de intenções que sintetiza a proposta artística de Rubiane Maia. O *statement* na íntegra pode ser acessado na *homepage* da artista: http://cargocollective.com/rubianemaia.

[9] Trecho do depoimento de Rubiane Maia sobre a performance *O Jardim* (2015) para o vídeo promocional da exposição *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*. Para acessar o vídeo promocional do trabalho na íntegra: https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag&t=16s.

[10] Segundo Agamben (2013, p. 352), hoje, "a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte, ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, [...] hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. *Princípios*, Natal, v. 20, n. 34, pp. 349-361, jul.-dez. 2013.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Ed. Cia da Letras, 2006.

FAVARETTO, Celso Fernando. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, pp. 94-109, jan. 2011.

MACHADO, Leila Aparecida Domingues. Performar. MARTINS, Júlio (Org.). *Catálogo: MODOS DE USAR*. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo & Funcultura – Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Espírito Santo, 2015, pp. 145-147.

O JARDIM | Rubiane Maia | 8 performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI. Direção: Felipe Lima. São Paulo: Mão Direita, 2015. 1 vídeo (3 min 31 s). *Casa Redonda*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dD8pLAbfX30&t=32s. Acesso em 27 dez. 2017.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. Artista capixaba participa de mostra de Marina Abramović em SP. [Entrevista cedida a] Aline Alves. *Portal Sou ES*, Vitória, 20 fev. 2015. Disponível em http://www.soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=1830. Acesso em 27 dez. 2017.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. Discreet Harvest: An Interview with Artist Rubiane Maia. [Entrevista cedida a] Ulisses Carrilho. *Marina Abramović Institute – MAI*, São Paulo, 09 mai. 2015. Disponível em https://mai.art/terra-comunal-content/2015/5/9/open-field. Acesso em 27 dez. 2017.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. O Jardim. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Homepage Rubiane Maia*, [*S. I.*], 2015. Disponível em http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim. Acesso em 27 dez. 2017.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. 3º Dança na Roda: encontro de linguagens em bate-papo com Rubiane Maia e Carla Van Den Bergen encerra o Dança na Roda. [Entrevista cedida a] Patricia Galleto. *Site Dança no ES*, Vitória, 13 de mai. 2016. Disponível em http://www. dancanoes.com.br/2016/05/. Acesso em 29 jan. 2019.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Devios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. Statement: carta de intenções artísticas. In SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Homepage Rubiane Maia*, [*S.I.*, *s.d.*]. Disponível em http://cargocollective.com/rubianemaia. Acesso em 27 dez. 2017.

Informações das imagens:

Fig. 1: À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Vitor Nomoto. Fonte: Disponível em https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/ o-jardim-rubiane-maia/. Acesso em 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Victor Takayama. Fonte: Disponível em http://artishockrevista.com/2015/03/09 /sao-paulo-acoge-la-mayor-retrospectiva-marina-abramovic-sudamerica/. Acesso em 21 dez. 2017.

Fig. 2: À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Marina Abramović Institute. Fonte: Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/the-garden/rAHmQ-8d3jb_0w. Acesso em 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. Fonte: Disponível em https:// mai.art/terra-comunal content/2015/5/9/open-field. Acesso em 21 dez. 2017.

Fig. 3: À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Imagem retirada do vídeo promocional da exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*. Fonte: Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag. Acesso em 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte. Fonte: Disponível em https:// mai.art/terra-comunal-content/2015/3/23/performances-ongoing. Acesso em 21 dez. 2017.

Fig. 4: À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. Fonte: Disponível em https://mai.art/terra-comunal-content/ 2015/5/9/open-field. Acesso em 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Rubiane Maia. Fonte: Disponível em https://mapeamento jardinagemterritorialidade.wordpress.com/o-jardim-rubiane-maia/. Acesso em 21 dez. 2017.

Fig. 5: À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia de Carlos Rocha. Fonte: Disponível em http://www.premiopipa.com/pag/artistas/rubiane-maia-2/. Acesso em 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Imagem retirada do vídeo promocional da exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*. Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag. Acesso em 21 dez. 2017.

Rubiane Maia, O Jardim, Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*,*
em exposição no Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil
de 10 de março de 2015 e 10 de maio de 2015.
Curadoria de Paula Garcia e Lynsey Peisinger
Mais informações: http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim
https://mai.art/terra-comuna/

Recebido: 3/4/2019; Aprovado: 24/5/2019

Como citar: ALVES, Lindomberto Ferreira. Notas inferenciais sobre o encargo e as diretrizes poéticas em O Jardim de Rubiane Maia [resenha crítica da mostra Rubiane Maia: O Jardim, Terra Comunal – Marina Abramović + MAI, Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil]. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 437-452, jan./jun. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.437-452

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor
Fábio Barboza Passos

Chefe de Gabinete do Reitor
Denise Aparecida de Miranda Rosas

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Andrea Britto Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitora de Graduação
Alexandra Anastácio Monteiro Silva

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Jorge Vasconcellos

Vice-Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Ricardo Basbaum

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Corpo - Cena - Crítica da Representação
Experiência - Conceito - Sonoridades
Lugar - Política - Institucionalidades

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel
Pedro Hussak
Walmeri Ribeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

***Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2019, 454p., 21cm, il.).**
***Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.** (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

(Dossiê: Escolas de Arte - Devires Floresta: zonas de confluências antropofágicas. Organização: Luiz Guilherme Vergara).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura

ISSN 2177-8566